

**GHURNISROTE SRIGANI SONGRAGE :**  
**A BOOK OF ESSAYS by ALOKERANJAN DASGUPTA**

প্রথম প্রকাশ □ সেপ্টেম্বর, ১৯৫৯

প্রতিভাস-এর পক্ষে বীজেন সাহা : কর্তৃক ১৮/৭, গোবিন্দ মন্ডল রোড  
কলকাতা-৭০০০০২ থেকে প্রকাশিত, বিক্রীত মধ্যকার কর্তৃক ডি. বি. প্রেস  
৮২, কেশব সেন স্ট্রীট কলকাতা-৯ থেকে মদ্রিত ।

উৎসর্গ

কৃষ্ণ চট্টোপাধ্যায়, সদ্‌বিমল লাহিড়ী ও অন্নদা দে



## সংস্কারকের শিল্পচর্চা

শিবনাথ শাস্ত্রী তাঁর 'রামতনু লাহিড়ী ও তৎকালীন বঙ্গসমাজ' শীর্ষক যুগজীবনীতে ডিরোজিও বিষয়ে সমীক্ষণের শেষে স্বতঃসিদ্ধান্তের ভিত্তিতে লিখেছেন, 'শিক্ষকশ্রেষ্ঠ ডিরোজিওর প্রতিভার জ্যোতির দ্বারা আকৃষ্ট হইয়া হিন্দু কলেজের যুবক ছাত্রগণ কিরূপ তাঁহাকে আবেগিত করিয়াছিল এবং তাঁহাকে গুরুরূপে বরণ করিয়াছিল আশা করি তাহা সকলে এক প্রকার হৃদয়ঙ্গম করিতে পরিয়াছেন।' এই 'শিক্ষকশ্রেষ্ঠ' বা গুরুর 'প্রতিভার জ্যোতি'র স্বরূপ উন্মোচন করতে গিয়ে অবশ্যই তিনি টমাস এডোয়ার্ডস-এর প্রতিবেদন থেকে সাহিত্যশিক্ষক হিসেবেও ডিরোজিওর কৃতিত্বদ্যোতক অংশ উদ্ধৃত করেছেন, কিন্তু একবারও তাঁর স্বকীয় শিল্প-সত্তার উল্লেখ করেন নি।

বলা বাহুল্য, এই আদর্শ যুগপদ্রুপের মহিমার কোন অবমূল্যায়ন ঘটাতে চান নি অপর যুগপদ্রুপ শিবনাথ শাস্ত্রী। আসল কথা এই যে, ডিরোজিও তাঁর স্বকালে একজন সংস্কারক হিসেবেই সূচীচিত হইয়াছিলেন। আর তাঁর সেই ভূমিকা ছিল এতই ভাস্বর যে তাঁর বিচিত্রপথসম্মারী প্রতিভার অন্যতর পরিচয়টি তেমন করে চোখে পড়বার কথা ছিল না।

ডিরোজিওর কবিতা পরে আজকের পাঠকের কাছে প্রতিভাত হয়, এই কবিও সমকালের জন্যে তাঁর শিল্পীপরিচিতি প্রকাশ করতে চান নি তেমন। তিনি চেয়েছিলেন সমীপসম্মর তাঁকে সংগঠক হিসাবে জানুক এবং উত্তরকাল তাঁকে একজন কবি বলে মেনে নিক।

কবি ও সংস্কারকের এরকম বিভাজন আমাদের পরিচিত আর কোন সংগঠকের ক্ষেত্রেই আমরা দেখতে পাই না। উনিশ শতকের সর্বাগ্রণী সংস্কারকেরা শিল্পকে আপোক্ষিক মাধ্যমে পরিণত করেছিলেন। তাঁদের



কাছে শিল্প কোন স্বনির্ভর গরিমা নিয়ে মূর্ত হবার অধিকার পায়নি। সেই কারণেই ভাবতে অবাক লাগে, অকালমৃত্যুর আগেই কীভাবে কবি-কিশোর ডিরোজিও যুগসময়ের অপরাপর গঠনাত্মক উদ্যম-উদ্যোগ থেকে কবিতাকে বিবিস্ত করে নিতে শিখেছিলেন।

তাঁর প্রসঙ্গে অনেকেই রবার্ট সাদের অনূষঙ্গ এনেছেন। সাদের কবি-অভিপ্রায় ধরতে পারলে ডিরোজিওর স্বাতন্ত্র্যগুণ স্পষ্ট হবে। সাদে এক অর্থে একজন দ্রাস্ত ভারতপাথিক ছিলেন। অলীক এক ভারতীয়তার সন্ধানে তিনি মগ্ন থেকে গিয়েছিলেন এবং বন্দিত অনেক ভারততাত্ত্বিকের মতই সেই স্বাভাবিক সন্ধানে এতটুকু চিড় লাগলেই তিনি ভারতীয়তাকে আঘাত করতে দ্বিধাবোধ করেন নি। জর্জ ব্রিসাস সাদের এই বিপন্ন রোমাণ্টিকতা সম্পর্কে British Attitudes Towards India 1784-1858 (১৯৬১) নিমোঁহ আলোচনা করেছেন। ব্রিসাস উল্লেখ করেছেন সাদের রচনার সতীদাহ অথবা রথষাটাকে কেন্দ্র করে কোলাহল কী বীভৎসতার বর্ণিত হয়েছে। পক্ষান্তরে, আমরা লক্ষ্য করি, প্রচলিত বহুবিশ্ব প্রথা ও ব্যবস্থা সম্পর্কে চূড়ান্ত প্রতিরোধী মনোভঙ্গি থাকার সত্ত্বেও কবিতায় ডিরোজিও সেই সমস্ত ভাবাসঙ্গ এলেও কখনও ঘর্গার শিকার হন নি। ‘দি ফকির অফ জঙ্গিরা’ আখ্যানকাব্যের অন্যতম বিভাব সতীদাহ বিরোধিতা অথবা হিন্দু-মুসলমান মৈত্রী যেভাবেই ব্যাখ্যাত হোক না কেন, রচনার কোন পর্যায়েই কবি তাঁর উদ্দেশ্য বিজ্ঞাপিত হতে দেন নি। পল্লব সেনগুপ্ত যথার্থই বলেছেন, ‘সহমরণের পূর্বে’ চিত্তপ্রদক্ষিণ, বেদমন্ত্রপাঠ, স্ত্রী-আচার, মৃত্যুগীতি, ভবিষ্যদ্বাণী প্রমুখ যাবৎ ধর্মানুষ্ঠানের এমন পুঙ্খানুপুঙ্খ ছবি ডিরোজিও এঁকেছেন, যাতে তাঁর অভিনিবিষ্ট এবং পূর্ণায়িত একটি সামাজিক দৃষ্টির পরিচয় স্পষ্ট হয়’ (ঝড়ের পাখি; কবি ডিরোজিও পৃ. ২০)। এই ‘পূর্ণায়িত’ দৃষ্টি থাকার দরুনই প্রধানদৃশ্য সমাজের পুরোধাবর্গকে তিনি তিরস্কারে জর্জরিত করেন নি। পক্ষান্তরে সতীদাহ প্রথার নৃশংস ব্যবস্থাপকের বিশ্বাসের জগৎটিকেও অন্যান্যরপেক্ষ শিল্পলাবণ্যে ফুটিয়ে তুলেছেন। এই কাব্যের প্রথম সর্গের নবম স্তোত্রটি প্রধান ব্রাহ্মণের উদাত্ত উচ্চারণ হিসেবে স্মৃতিধার্য :

সুখ! তোমার আলোর অয়নপথে  
কখনোও ছাখোনি এমন জ্যোতিষ্মতী  
আর কোন নারী যেজন অচিরে হবে  
সংযুত এক অশ্রুত বৈভবে ;  
শোনো সেবকের আর্তি উল্লসপূরে,  
হে রাজন এ নীল দিগন্ত জুড়ে !  
জয়গলের শীর্ষে কিরীট আর

এখন তোমার মুখের শোভা অশার,  
তোমার দ্ব্যুতি ও তোমার শক্তি আর  
এই গ্রহের গরিমা আর তোমার  
প্রতি আমাদের অর্চনাতুষ্ঠান  
মনে রেখে তুমি হৃদির বিবস্থান !  
শোন সমুত্তিষর্গের এ বিনতি  
এ নারীকে দাঁও তোমার শরণাগতি ।

সাদে যদি এই স্তোত্র রচনার ভার নিতেন, তাহলে ব্রাহ্মণ্যতন্ত্র সম্পর্কে শ্লেষাত্মক কিছু পংক্তি আমরা পেতাম ঠিকই, এবং তার দ্বারা এই ভয়াবহ প্রথার প্রবক্তাদের সম্পর্কে আমাদের বক্তব্যও চরিতার্থ হত সন্দেহ নেই, কিন্তু উচ্চাচ নির্বিশেষে এরকম অসামান্য সহানুভূতির সৌন্দর্যে আমরা কখনোই অভিযুক্ত হতে পারতাম না ।

এই সহানুভূতিই তাঁর কবিতার কেন্দ্রশক্তি, টমাস এডোয়ার্ডস-এর Henry Derozio the Eurasian Poet, Teacher, and Journalist ( ১৮৪৪ ) বই থেকে আমরা আঁচ করে নিতে পারি । তিনি এই প্রসঙ্গে ‘প্রকৃতি ও মানবপ্রকৃতির সহানুভূতি’ ( Sympathy between Nature and Human Nature ) সূত্রটি উপহার দিয়ে আমাদের জানিয়েছেন : ‘আমাদের মনে হয় যে ডিরোজিওর কবিতা এক নিবিড় অনুভূতি ও আবেগে দ্রব্য হয়ে আছে । এর সঙ্গে মিশ্রিত হয়ে রয়েছে সুন্দর চিন্তনের ঐশ্বর্য-সম্ভার, হস্ত বা একটু বেশি পরিমাণেই অবাস্তব...সমস্ত প্রকৃত কবির সঙ্গে তার এই জায়গায় মিল দেখা যায় যে ডিরোজিও শব্দ সম্ভারী মর্জি-মুহূর্ত ও মানবজীবনের সঙ্গে পরিবর্তমান প্রকৃতির বিভিন্ন পর্যায়ের মধ্যে আত্মীয়তা অনুভব এবং প্রকাশ করেই ক্ষান্ত হন নি, সৃষ্ট সমস্ত কিছুর ভিতরে একটি সহানুভূতির সংযোগসূত্র পেয়ে গিয়েছেন । সেটাই প্রকৃতিকে ঘিরে মানবিক প্রেমের উষ্ণ কিরণজাল রচনা করে ।’ ( পৃঃ ২০৩ )

‘দি ফকির অফ্ জঙ্গিরা’র পিছনে ডিরোজিওর সংগৃহীত কিছু কাহিনী কাজ করেছে নিশ্চয়ই, কিন্তু এই কাব্যকাহিনীর উদ্দীপন ও আলমন ভাগলপুর্ন দেখা গাঙ্গের নিসর্গ । এই নিসর্গকে শিশুর মতই ভালবেসে ছিলেন তিনি এবং কাহিনীর নরনারী যেন তাঁর প্রিয় এই প্রকৃতি থেকেই সঞ্জাত হয়েছে । ‘দি ফকির অফ্ জঙ্গিরা’র অবশ্যই একটি স্পর্শগ্রাহ্য কাহিনী-সূত্র রয়েছে, কিন্তু কবি-কাহিনীকার প্রায়শই গল্পের খেই যেন হারিয়ে ফেলেছেন আর তখন উপমাপ্রাবী বন পাহাড় কীট-পতঙ্গ নদী ও আকাশের ভ্রুসম দাক্ষিণ্যকে ধরে রেখেছেন তিনি বিভিন্ন মাপের ক্ষেমে । কবিতায় এরকম ল্যান্ডস্কেপ তাঁর সময়ের আর কোন ভারতীয় কবির রচনায় আমরা দেখি না । ডিরোজিওর প্রকৃতিচর্চণে একটি প্রধান বিশেষত্ব এর

অন্তলীন বিষাদযোগ। এই কারণেই তাঁর হাতে সন্ধ্যা বা রাত্রির চিত্রলহরী সহজেই ধরা দিয়েছে—

নিশীথের ছায়াপুঞ্জ বেমে আসে, গোখুলিও মরে,  
পাখি উড়ে বার তার পাতাচাকা আশ্রয়বিধরে,  
চন্দ্রলেখা উঠে আসে স্বায়মান, শিশির পতন  
আশীর্ষদের মত, আর গুণে রাখার মত্তম  
অদূর গগনে ক্ষুদ্র, দীপ্ত, ঝিকিমিকি তারা রয়,  
চিন্নর হুথের দীপ, ক্ষম্পদদের দিবালায়।

( অগস্টের সন্ধ্যা / Evening in August )

সেমিকোলন দিয়ে বিভাজিত স্পন্টরেখায়িত বিষণ্ণ হৃদয়ের এই মানচিত্রটি আমাদের ধরে রাখে। এই স্তব্ধতা প্রমাণ করে, স্তরে-স্তরে তাঁর বেদনাকে সুবিন্যস্ত করতে চেয়েছিলেন তিনি। চিত্রাৰ্পিত আবেগের প্রত্যক্ষতা রচনায় এখানে উপমার অপব্যয় ঘটেনি এবং এরকম অনতিরেকের সাহায্যে তিনি আধুনিক পাঠকের হৃদয় জয় করে নেন। সদ্যোন্মত কবিতার শূন্যতেই গঙ্গার স্রোতে মুকুরিত অন্তসূৰের এই উপমাছবি আছে :

Smiling, like Hope's ray—and then it dies

আশার এই রেখা 'দি ফাঁকির অফ জঁকিরা'র উপসংহারে 'অন্তিম রশ্মিপাত' (hope's latest ray/২-২২) হয়ে যখন এসেছে তখন 'Hope' শব্দটি 'hope' হিসেবে লেখা হয়েছে, আশা তার রূপকথায় পরিহার করে একটি নম্বর চরিত্রশরীর অর্জন করেছে। এরই মাঝখানে কখনও সূর্য কখনও চন্দ্রের কাছ থেকে এই রশ্মি ঝণ করা হয়েছে। এক-এক জায়গায় অরূপ রূপক ও উপমেয়কে দুই চরিত্রের সন্নিবেশে যুক্ত করা হয়েছে। এর সবচেয়ে বিখ্যাত উদাহরণ :

Hope's and the moon's rays quiver o'er them still (২-১০)।

আমার এক ডিরোজিওভক্ত তরুণ বন্ধু রমাপ্রসাদদে তাঁর বইটির এই জায়গাটির ঠিক নিচে 'সোনার তরী'র নিকষোপম পংক্তিটি লিখে রেখেছেন :

চঞ্চল আলো আশার মতন / কাঁপিছে জলে।

এই সাদৃশ্যের প্রতিভাস যতই তাঁর হোক, দুই কবির প্রতিভা বা প্রবণতার মধ্যে তুলনায়নের প্রলোভন অচিরেই নিবৃত্ত হতে বাধ্য। ডিরোজিওর নিরুদ্দেশ যাত্রায় স্বগত স্বভাবের নিঃশর্ত সমর্পণ নেই। সন্দেহ নেই, প্রথম-পয়ারী রবীন্দ্রনাথের মতই তাঁর কবিতায় রাত্রির এলাকা ও নৈরাশ্য-বিবেকের ক্ষমতা প্রসারিত হয়ে চলেছিল, কিন্তু ডিরোজিও বারংবার তাঁর নত নিরাশাকে অত্যন্ত বিশদভাবে বন্ধুতে চেয়েছেন এবং সেই কারণেই ঐ আবেগের দ্বারা অধিকৃত হবার মূহুর্তে তাকে সমান্তর কয়েকটি চূর্ণালেখ্যে পরিণত করেছেন। একথা ঠিকই, কোনো মতবাদের ক্রীড়নক করে তিনি তাঁর

নৈরাশ্যানিসর্গকে ব্যবহার করেন নি। হিন্দু কলেজ থেকে বিতাড়নের পর উইলসনকে তিনি তাঁর দৃষ্টিতে অজ্ঞেয়বাদের ধরনটি এভাবে জানিয়েছিলেন : ‘বিশ্বাস করুন আমার মনে মিশে আছে এক অনপনের মানবিক অজ্ঞতার বোধ আর বিভিন্ন ধ্যানধারণার চিরন্তন বিপর্যয়ের ব্যাপারটি। এর ফলে তুচ্ছতম বিষয় সম্পর্কেও যথেষ্ট আত্মবিশ্বাস নিয়ে আমি কোন রায় দিতে পারি না। সংশয় আর অনিশ্চয়তা আমাদের মানস এতই জুড়ে রয়েছে যে পাথুরে কোন তাত্ত্বিকতাকে সম্বাদী মনে অনুপ্রবেশের অধিকার দেওয়া সম্ভব নয়। (২৬ এপ্রিল, ১৮৩১)।’ এই ‘মানবিক অজ্ঞতা’ তাঁর কবিতার মর্মে-মর্মে ওতপ্রোত হয়ে আছে। তাকেই তিনি তাঁর স্বল্পায়ত-শিল্পজীবনে নিপুণ মিতালেখ্যের সংজ্ঞা দিতে চেষ্টা করেছেন। পক্ষান্তরে, রবীন্দ্রনাথের কাছে অনুদ্রুপ ভাবনা কখনই নিয়ন্ত্রীর মর্ষাদা পায় নি, তিনি কবিস্বভাবের দৃষ্টিতে রূপান্তরের ছন্দে তাকে অনবরতই ক্রমবিসারী বিবর্তনের দিকে নিয়ে গিয়েছেন।

স্বদেশবিষয়ে প্রাণিত অথবা তাঁর ছাত্রদের জন্যে প্রণীত সনেটগুলাতে ডিরোজিও তাঁর শিল্পভাবনার দৃষ্ট কিছন্ন নিদর্শন রেখে গিয়েছেন। কিন্তু এসব ক্ষেত্রেও সংস্কারকের ‘প্রভুসম্মিত’ ভূমিকা তিনি প্রদর্শন করেন নি। আশা-নিরাশায় স্পন্দমান এই সব কবিতায় ধরা আছে সং শিল্পীর সৌজন্য। এদের মধ্যেও এই শিল্পীর স্বভাবসদৃশ সহানুভূতির ছাপ অব্যক্ত থাকে নি। বিষয়ের সঙ্গে যুক্ত হয়ে হৃদয়কে সনাক্ত করার এরকম স্দ্বিনীত উদাহরণ আমাদের পরিচিত দেশাত্মবোধক বা উপলক্ষভিত্তিক কবিতায় খুব বেশি নেই। কিন্তু মহৎ শিল্পী বিষয় এবং বিষয়ীকে মিলিয়ে দেবার পরেও তদ্গত ও স্বগত যাবতীয় বর্ণীকরণ অতিক্রম করে অন্যতর উত্তরণের দিকে চলে যান। ডিরোজিওর বাইশ বছরের শীর্ণ জীবনের কাছে মহত্ত্বের সেই প্রত্যাশা অবশ্যই শিল্পসম্মত নয়।

## এক ঔপনিবেশিক শক্তি ও ভারতীয় স্বজনশক্তির দুটি মাত্রা

প্রতিটি ঔপনিবেশিক শক্তিই স্বীয় স্বার্থে দীর্ঘমেয়াদী কিছু মনস্তাত্ত্বিক পন্থা অবলম্বন করে। বোধহয় সাম্রাজ্যপরায়ণ ইংরেজরাই এ ব্যাপারে সর্বাগ্রণী ছিলেন। বলপ্রয়োগ করে যে ক্ষমতা এঁরা আয়ত্ত করে নিয়েছিলেন, ছল-কৌশলে তাকে বজায় রাখার পদ্ধতিটি করায়ত্ত করতেও এঁদের বিশেষ কোনো অসুবিধে হয়নি। এ ব্যাপারে তাঁদের ভাবনাচিন্তার ঘরানা অনেকদিন ধরেই রপ্ত ছিল। ব্রিটিশ ভাবদ্বারা তাঁদের আপাতঅরাজনৈতিক চিন্তনেও এর একটা জমিন তৈরি করে রেখেছিলেন। সহজেই হাতের কাছে এই প্রণোদনার প্রধানতম দীক্ষাগুরু ফ্রান্সিস বেকনকে (১৫৬১-১৬২৬) আমরা পেয়ে যাই। এঁরই জীবদ্দশায় রাণী এলিজাবেথের ইস্ট ইন্ডিয়া কোম্পানির সনদ (১৬০০) প্রণীত এবং জেমসের আমলে (১৬০৩-২৫) ‘আমাদের নেশনের মর্যাদা ও আমাদের জনগণের সম্পদের’ সৌজন্যে প্রাথমিক পনেরো বছর থেকে অনন্তকালে প্রসারিত হয়। ইতিহাসের বিজ্ঞ দলিল না ঘেঁটেও আমরা লক্ষ করি, ঐ সময়েই বেকন তাঁর নিখিল বীক্ষা ‘নোভা আটলান্টিসে’র পত্তন করেন। ঐ বীক্ষণে সর্ব মানবের বাসনার স্বপ্নমুগ্ধ চরিতার্থতা এবং গঠনাত্মক রাজনীতির আওতায় সারা বিশ্বে জ্ঞানবিজ্ঞানের প্রসারের প্রতিশ্রুতি ছিল। একটু তলিয়ে দেখলেই বোঝা যায় ঐ গঠনাত্মক রাজনীতির এলাকা ও ধরন সংজ্ঞায়িত করবার ভার তিনি শেষ পর্যন্ত তাঁর দেশবাসী ইংরেজদের উপরেই ন্যস্ত করেছিলেন। তাঁর ঐ সময়ের বিবিধ গুঢ়পরামর্শে কান পাতলে স্পষ্টই ঠাহর করা যায় ইংরেজদের তিনি মানবজাতির ভাগ্য-বিধাতা ঠাউরে নিয়েই স্বস্তি পাননি। কীভাবে ঐ ক্ষমতায় কালেক্টর থেকে যাওয়া সম্ভব, সেই মর্মে, বেশ কিছু উদ্দেশ্যপ্রণোদিত নিবন্ধে নানাবিধ রীতি পদ্ধতিও বাংলাে দিয়েছেন। ‘বিষয়ের পতনঅভ্যুদয়’ (Vicissitudes of Things) শীর্ষক সম্ভর্ষের দ্বিতীয় পাঠে আমরা টের পেয়ে যাই, কল্যাণকর

উচ্চারণের আড়ালে যে-প্রবর্তনা লুকিয়ে আছে সেটি ঔপনিবেশী। সামাজিক রূপান্তরের মুখে যে সমস্ত সম্প্রদায় ও ভাবগোষ্ঠী উদ্ভূত হয় তাদের সংস্কার-সাধনের জন্য তিনি অতীব নিপুণ কৌটিল্যের বিধান করেছিলেন : ‘নতুন সব সম্প্রদায়’ গোষ্ঠী প্রতিহত করবার শ্রেষ্ঠ উপায় হল পুনর্বিব্যাখ্যা... মৃদুভাবে এগোনো, নিষ্ঠুর হানাদার না হয়ে, হিংসা ও তিক্তভাষা উত্তেজিত না করে, তাদের প্রধান প্রণেতাদের সৌজন্যমূলকভাবে জয় করে নেওয়া।

কার্ল মার্কস, যিনি সিপাহীদের সহজাত বর্বরতা এবং সিপাহীবিরোধী দমনকারীদের পরিকল্পিত নৃশংসতা দুয়েরই প্রতিবেদন দিয়ে গিয়েছেন, তাঁর ভারতইতিহাসের অনূপদৃশ্য বিবরণীতে ১৮৫৮ খৃষ্টাব্দে পৌঁছিয়ে দৃষ্টি বাকো, মন্তব্য ছাড়াই, সৌজন্যমূলকভাবে জয় করে নেওয়ার বৃত্তান্ত ধরে রেখেছেন : ‘দোস্রা অগস্ট লর্ড স্টানলির আয়োজিত ভারত বিল প্রবর্তনের ফলে ইস্ট ইন্ডিয়া কোম্পানির পালা শেষ হল। আর ভারতবর্ষ হল মহারাণী ভিক্টোরিয়ার সাম্রাজ্যের একটি অঙ্গলে পর্যবসিত।’ অন্যত্র, ভারতীয় অভ্যুত্থানের বিশদ আলোচনা আঁকতে গিয়ে মার্কস অনেকক্ষণ টমাস ব্যাংকিংটন মেকলের (১৮০০-১৮৬৯) নামটিতে ধমকে দাঁড়িয়েছেন, ভাবতে চেষ্টা করেছেন, ইনি কেমন ধরনের কুটনীতিজ্ঞ। গভর্ণর জেনারেলের উপদেষ্টা হিসেবে তাঁর প্রণীত ভারতীয় শাস্তিসংবিধান মার্কসের দৃষ্টি আকর্ষণ করে। ১৮৮৮-র হুইগ বিপ্লব এবং ১৮৩২-র হুইগ রিফর্ম বিলের সমর্থক মেকলে কীভাবে হঠাৎ টোরাঁদের প্রতি সহানুভূতিশীল হয়ে উঠলেন, সে বিষয়ে তিনি দ্রুত মনস্থির করে নিতে পারেননি। আসল কথা, একদা প্রগতিশীল প্রবণতা কী করে প্রতিক্রিয়াশীল শক্তি হয়ে ওঠে, সে সম্পর্কে বিশ্লিষ্ট মাথা ঘামানোর সময় তিনি পাননি। কিন্তু মার্কসের রচিত ভারতীয় ইতিহাসের পাঠক ওই প্রসঙ্গে মার্কসের অস্বস্তি অনায়াসেই লক্ষ্য করবেন। বঙ্কিমচন্দ্র এক্ষেত্রে তাঁর ‘মেকলে রিটার্নের পঞ্চম লাগাইয়া জিতিয়া গেলেন’ মন্তব্যে কার্ল মার্কসের মনের কথা ব্যক্ত করে থাকবেন।

এই মেকলে, ফ্রান্সিস বেকনের স্বকপোলকল্পিত ভাবশিষ্য, ১৮৩০ থেকে হাউস অফ কমন্সের ক্ষুরধার বক্তা হিসেবে অর্জিত সন্মানের ভিত্তিতে, প্রথমে ভারতসংক্রান্ত নিয়ন্ত্রণ পরিষদের সদস্য (১৮৩২) এবং পরবর্তীকালে সুপ্রীম কাউন্সিল অফ ইন্ডিয়ায় (১৮৩৪) বিশিষ্ট নিয়ামক হয়ে উঠেছেন। ইনিই ব্রিটিশ এবং ভারতীয় ইন্টেলিজেন্সিয়ার ঘোষকের ভূমিকায় কার্ল মার্কস অথবা বঙ্কিমচন্দ্রের বিপন্ন বিস্ময়ের আধার (‘মেকলের এসের পরিশিষ্ট লিখিয়া দিলে আপনায় কার্য হইতে পারে কি? সেও নবল বটে’—কমলাকান্ত)। সবচেয়ে প্রাসঙ্গিক, যদিও কৌতুকাবহ, তথ্য হল এই যে, বঙ্কিমচন্দ্র এঁরই পথে বিসর্পিত হয়ে গিয়েছেন। যাকে আমরা সমালোচনা করি, তারই চরিত্রলক্ষণ আমাদের উপর বর্তায়, এই লোকধারণা যদি অংশতও গ্রহণ করি, তাহলে

নিঃসন্দেহে বলা যায়, বিষ্ণুকের ধ্যানধারণার ক্রমবিবর্তনে টমাস ব্যাংকিংটন মেকলে প্রধানতম নিয়ামক প্রাণপদ্যদ্বয়। মেকলে, বিষ্ণুকের মতোই, ইতিহাসকে প্রগতি ও আত্মসংরক্ষণের অন্তর্বর্তী এক সুবিধাজনক সামঞ্জস্য হিসেবে দেখেছেন। সতেরো শতকের বুদ্ধিজীবী বিপ্লবের ভিতরে মেকলে এবং বিষ্ণুকম তাঁদের সামগ্রিক আশা-ভরসা ন্যস্ত করেছিলেন। মেকলে ঐ বৈপ্লবিক শতকের প্রাণবন্ত মূল্যপাত হিসেবে ‘পরম প্রীতি ও শ্রদ্ধার জন মিল্টনের পারমিতা ও প্রতিভা’র বন্দনাগান করেছিলেন। এই মিল্টন, মেকলের ভাষায়, ‘কবি, রাষ্ট্রদূত, ইংরেজদের স্বাধীনতার গরিমায় শহিদ’। তাঁর প্রতি নির্বোধিত স্তোত্রগীতি, মেকলের মনে হয়েছিল, বর্তমান যুগের শান্তি ও শৃঙ্খলার পূর্ব-শর্ত বলে বিবোচিত হতে পারে। ‘এ ছিল এক বিপ্লব, যা উনিশ শতকের সংরক্ষণশীল ইংল্যান্ডের নিরাপত্তাপ্রিয় বুদ্ধিজীবী মানসের আবহভূমিকা।’ এখানে একটি নতুন প্রস্থানকোণ সূচিত হল যা ভারতবর্ষের নিয়তিকে বিভাবিত করেছে। যে-ভাবুক শূন্যতে মূর্তি ও বিপ্লবের জয়গাথা উচ্চারণ করেছেন, তিনিই পরবর্তীকালে, ভারতবর্ষে নিজের দেশের ঘাঁটি দৃঢ়তর করে তুলবার প্রয়োজনে চূড়ান্ত রক্ষণশীল হয়ে উঠেছেন। প্রসঙ্গত উল্লেখ্য এলিজাবেথীয় সনদে ‘আমাদের জনগণ’ (our people) বিষয়ে যে স্বাধিক শৃঙ্খলাবাহ্যিক বাস্তব হয়েছিল, তারই জের ধরে, সাহিত্যসমালোচক তথা কুটনীতিক মেকলে এগিয়ে গেলেন। যে-সনদে ভারতবর্ষকে নিয়ে তাঁর উত্তীর্ণ আখ্যায়িকাগুলি লিখেছেন, তাঁরই সমালোচনা মূল্য হয়ে মেকলে বারংবার ‘জনগণ’ (‘the people’) বিষয়ে অবাস্তব, অথচ উদ্দেশ্যসিদ্ধির পক্ষে প্রাসঙ্গিক, বাগ্‌জাল বদলে গিয়েছেন। এই ‘জনগণের’ কাজ, তাঁর ভাষায়, নবলব্ধ ‘সম্পত্তি রক্ষা’ এবং ‘মূলধনের দিকে নজর রাখা যার ফলে মূল্যবাহ্যিক আসতে পারে।’ ঐ সম্পত্তি বা মূলধন যে ভারতবর্ষ, সে বিষয়ে কোনো সংশয় উত্থাপনের সুযোগ নেই। আমাদের বক্তব্য, ভিক্টোরীয় যুগের অন্যতম প্রধান সাহিত্যসমালোচক ক্রমশ কীভাবে সাহিত্যভাবনাকেও তাঁর সাম্রাজ্যসাম্রাজ্যের কাজে লাগিয়েছেন। এখানে সমস্ত ব্যাপারটিকে মূদ্র করে এ পর্যন্ত বলা যায়, শূন্যমাত্র সাহিত্যচর্চা অথবা সাহিত্যের মাধ্যমেই মানুষের মূর্তি নেই, কোনো লক্ষ্যের সঙ্গে তাকে সম্পৃক্ত করতে হবে, মেকলের এই আগ্রহ বিষ্ণুকম তথা আমাদের উনিশ শতকীয় অধিকাংশ লেখকের আরাধ্য হয়ে থাকবে। ঐ লক্ষ্য, মেকলের ক্ষেত্রে, যে অতিশয় সংকীর্ণ ছিল, ফ্রান্সিস বেকন থেকে আরম্ভ করে একাধিক ব্রিটিশ ডিপ্লোম্যাটের ঘরানায় উৎপন্ন হয়েছিল, সেদিকে করুণাই তেমন চোখ পড়েনি। এই প্রেক্ষিতেই মেকলের ‘শিক্ষাসংক্রান্ত প্রস্তাবনা’র (২ ফেব্রুয়ারি, ১৮৩৫) শেষ অংশটি বিচার্য :

আপাতত আমাদের কাজ হবে দোস্তাভী-বাখাতার (interpreter’s) শ্রেণী  
সম্ভবত করা যা আমাদের এবং আমাদের শাসিত করক মিলিয়ন মানুষের মধ্যে

যোগসূত্র তৈরি করবে। এই শ্রেণীর মানুষেরা হবে বক্তে ও বর্ণে ভারতীয়, কিন্তু প্রবণতা, মতামত, নীতি ও ধীশক্তিতে ইংরেজ। এদেরই উপর আমরা এই দেশের মাতৃ-উপভাষার ( 'the vernacular dialects' ) পরিমার্জন ও সমৃদ্ধির দায়ভার ছেড়ে দেব।

প্রধান মাতৃভাষাগুলিকে উপভাষা বলে চিহ্নিত করবার স্পর্শা এখানে যত প্রথরই হোক, ইংরেজ শিক্ষার প্রতি ঐকান্তিক অনুরক্তির তাড়নার সৈনিন কেউ তার বিরুদ্ধে প্রতিবাদ জ্ঞাপন করেননি। বরং বিক্ৰম যখন মেকলেকে আক্রমণ করেছেন, তখন মেকলের পূর্বপ্রতিজ্ঞার ( 'where we pass from works of imagination to works in which facts are recorded and general principles investigated, the superiority of the Europeans becomes absolutely immeasurable' ) প্রতিধ্বনি করেই বলে উঠেছেন, 'আমি অনেকবার বলিয়াছি, ইউরোপের কাছে বিজ্ঞান ইতিহাস শিক্ষণ শেখ। আর সব দেশীয়দের কাছে শেখ।' এখানে আমাদের যা আরো বিব্রম বাড়ায়, সেটা হল এই যে, মেকলের প্রস্তাবনা প্রণীত হবার দশ বছর আগেই 'বিধাতার কাছে পশ্চিমের উন্নত এবং উদ্দীপিত দেশগুলির' দ্বারা অনুপ্রাণিত হবার আকাংক্ষায় লর্ড আম'হাস্টকে লেখা চিঠিতে সংস্কৃত ভাষাকে এই মর্মে বরবাদ করেছেন।

'খাদ্য' বলতে আহাৰ বোঝাচ্ছে, 'খাদতি' বলতে পুংস্ব ( he ) বা নারী ( she ) বা ক্লীব সত্তা আহাৰ করছে, এটাই ব্যক্ত হচ্ছে, এবং প্রশ্ন উঠছে, 'খাদতি'কে সর্বাঙ্গিক করে ধরলে কি পুংস্ব, নারী, বা ক্লীবলিঙ্গ আহাৰ করছে নাকি স্বতন্ত্রভাবে ধরলে শব্দের বৈশিষ্ট্য অনুযায়ী অংশ চোড়িত হচ্ছে? ইংরেজি ভাষায় যদি কেউ প্রশ্ন করত 'eat' শব্দের মধ্যে কতোখানি অর্থ নিহিত আছে, এবং অন্ত্য 's'-এর মধ্যেই বা সেই অর্থ কতদূর প্রসারিত হচ্ছে, স্বতন্ত্র অথবা সংযুক্ত ভাবে ধরলে সমগ্র অর্থ বেরিয়ে আসছে কিনা।

বিক্রম রামমোহনকে যে ছেড়ে কথা বলেননি তার প্রমাণ কমলাকান্তের জল্পনা। 'ফল কথা, যখন আমি নিজে হি কিংবা শী তাহার স্থিরতা কি প্রকারে হইবে। যদি চন্দ্র হি হয়েন, তো আমি শী—কেননা, আমার সহিত চন্দ্রের ভালোবাসা জন্মিয়াছে। এবং আমার চন্দ্রকে বিবাহ করিতেই হইবে। আর আমি যদি প্রকৃত একজন কমলাকান্ত চক্রবর্তী হই, তাহা হইলে চন্দ্র শী। চন্দ্র বিলাতীয় মতে শী। আমি তাহা হইলে চন্দ্রকে বিলাতীয় মতে পাণিগ্রহণ করিব।' এই কৌতুকী স্বগতোক্তির মধ্যে সত্যটিই বিশদ হয়ে আছে যে ইংরেজ শাসনকে উপলক্ষ করে একরকম চন্দ্রাদয় ঘটেছিল এবং কমলাকান্তেরা তার শামিল হয়েছিলেন। এখানে আরো একটি সিদ্ধান্ত অযৌক্তিক হবে না, বিক্রম ঐ উদিত চন্দ্র অথবা প্রতিপক্ষের কাছ থেকে অস্ত্র ধ্বং করেই তার উপর আঘাত হেনেছেন।



কাল' মার্ক'স ইংরেজদের স্বাধ'প্রণোদিত ছলাকলার নির্দয় সমালোচনা করলেও ভারতবর্ষে তাদের দ্বারা সংঘটিত সামাজিক বিপ্লবের মূল্য খারিজ করে দেননি। ব্যক্তিগত সম্পত্তিভাবনা উদ্যোগপ্রকল্প প্রতিযোগিতা এবং বাজারে অর্থনীতির প্রবর্তনা ঘটিয়ে ইংরেজরা যে ভারতবর্ষের স্বনির্ভর, কুটিরশিল্পসাপেক্ষ পারিবারিক সংস্হাব্যবস্থার মূলে কুঠারাঘাত করেছিল, এই তথ্যটি কবুল করে নিয়েই মার্ক'স বলেছেন, 'নীচতম স্বাধাচিত্তার দ্বারা প্ররোচিত হয়েছে এবং নিবোধের মতো তার প্রয়োগ ঘটিয়েই হিন্দুস্থানে সামাজিক বিপ্লব সূচিত করেছিল। কিন্তু সেটা এখানে মূল প্রশ্ন নয়। মূল প্রশ্ন হল এই যে, মানবতা কি এশিয়ার সামাজিক পরিস্থিতিতে মৌল বিপ্লব সংঘটিত না করে তার নিয়তি চরিতার্থ করতে পারবে? যদি নাও পারে, ইংলন্ডের অপরাধ যতই গুরুভার হোক না কেন, এই বিপ্লব ঘটিয়ে ইংলন্ডই ইতিহাসের অসচেতন মাধ্যম হয়ে উঠেছিল।' ধরে নিতে অসুবিধে নেই, সনাতন বা মধ্যযুগীয় ভারতবর্ষেও, সামাজিক শ্রেণীবৈষম্যের দরুণ কোনো স্বর্ণিল বৈপ্লবিক সম্ভাবনা ছিল বলে মার্ক'স মনে করতেন না। তিনি স্পষ্ট ভাষায় বলেছেন, 'আমি তাঁদের দলে নই, যাঁরা হিন্দুস্থানের স্বর্ণ যুগে বিশ্বাস করেন...উদাহরণত, ঔরঙ্গজেবের সময়; অথবা সেই কালপর্ব যখন মুঘলেরা উত্তরে এবং পোর্তুগীজেরা দক্ষিণে আবির্ভূত হয়েছিল; অথবা ঐশ্র্যমিক অনুপ্রবেশ এবং দাক্ষিণাত্যের সপ্ততন্ত্রের (এগারো শতকে মুসলিম বহিঃশক্তির আক্রমণের আগে দক্ষিণে সামন্ততান্ত্রিক বিক্ষিপ্ত রাজ্যপুঞ্জ) যুগ; এমন-কি আরো পিছিয়ে নিয়ে সেই খুসারিম প্রাক-সময়, ব্রাহ্মণদের পৌরাণিক কালক্রমের পর্ব যা ভারতীয় দর্শনশাস্ত্রে খৃষ্টপূর্ব বিশ্বসৃষ্টির পর্যায়ে পিছিয়ে দিয়েছে।' মার্ক'সের এই চিন্তাধারার সঙ্গে স্বভাবতই বস্কমচন্দ্রের পরিচয় ছিল না। কিন্তু তিনি যে অতীত ভারতবর্ষে একটি স্বর্ণযুগের অভিক্ষেপ ঘটিয়েছিলেন, তা-ও মার্ক'সকথিত ঐ সামাজিক বিপ্লবের দৌলতেই। যদি তাঁর সামনে ভিক্টোরিয়ান অথবা সন্দীপনকালের (Age of Enlightenment) কোনো মডেল না থাকত, তাহলে তাঁর পক্ষে সে কাজ আদৌ সম্ভব হত না।

মার্ক'সের ভারতসমীক্ষার পর্যালোচনা করলে এই সিদ্ধান্তে নীত হওয়া সম্ভব, ব্রিটিশ শাসনের পরিণত পর্যায়ে ভারতীয় ভাবদুকের কাছে একটি বিশ্ব-রূপ (Weltbild) প্রতিভাত হয়েছিল। ঐ বিশ্বরূপ প্রতীচীপায়ণ। ভারতবর্ষে 'ইংলন্ডের উদ্দিশ্ট দ্বিমুখী: ধ্বংসাত্মক এবং পুনর্নিবন্যাসমুখী—এশিয়ার সমার্জাবিধ চূর্ণ করে দেওয়া এবং এশিয়ায় ইয়োরোপীয় সমাজব্যবস্থার বস্তুভিত্তির নিৰ্মাণ,' মার্ক'সের এই উক্তিটি যতই পক্ষপাতদুষ্ট মনে হোক না কেন, তার তাৎপর্য আমরা অস্বীকার করতে পারি না। রামমোহন থেকে শুরুর করে আমাদের যাবতীয় চিন্তানায়কই পশ্চিম প্রেরিত 'জ্ঞানোদয়ের' ('the dawn of knowledge') পোষকতা করে এসেছেন। এই ঔবার্ষ কোনো হীনম্মন্যতার

পরিচায়ক নয়। ইতিহাসের আধুনিক পর্বে প্রায়শই দেখা গিয়েছে, এক একজন দেশপ্রেমী ভাবুক আচম্কা, স্বদেশীয় ঐতিহ্যকে নতুন প্রাণবেদনার আক্রান্ত করবার অভিমুখিতায় ভিন্নদেশী সংস্কৃতির কাছে অঁজলা পেতে রেখেছেন। পুশ্কিনকে রুশ সাহিত্যের পুনরুজ্জীবনের গরজেই ইংরেজি সাহিত্যের মূখ্যাপেক্ষী হতে হয়েছে। হোল্ডারলীন জার্মান সাহিত্যের স্থিতিাবস্থা টলিয়ে দেবার মানসে গ্রীক নন্দনতত্ত্ব থেকে ফরাসি বিপ্লব পর্যন্ত মানচিত্র এঁকেই ক্ষান্ত হননি, সে সব উৎস থেকে গোটা জীবন অমেয় প্রীতিপ্রেরণা আহরণ করে নিয়েছেন। রিলকেও, একই আগ্রহে, শব্দ লিও টলস্টয়ের বই বা ব্যক্তিত্বেই নয়, রাশিয়ার অগণ্য সাধারণ মানুষের কাছে দীক্ষা নেওয়ার আনন্দে চঞ্চল হয়ে উঠেছেন। এই প্রবণতার রূপরেখা এমন-কি 'রাশিয়ার চিঠি' পর্যন্ত অনায়াসেই আঁকা যেতে পারে। এঁরা প্রত্যেকেই বিশ্বসাহিত্যের প্রথম সারির নাগরিক, এক অর্থে বিশ্বনাগরিক যারা তাঁদের জীবনে ও শিক্ষায়নে তুলনা-মূলক সাহিত্যের সৃজনী প্রযুক্তি রূপবস্তুর করে তুলেছেন। এই কঠিন কাজে এঁরা দেশজ ঐতিহ্য এবং দেশাচার অথবা পরম্পরাগত প্রথার মধ্যে একটি ভেদরেখা টেনে প্রতিপন্ন করেছেন, ঐতিহ্যের মধ্যে সমকালের প্রবাহ অনায়াসে অশ্বিত হয়ে যায়, প্রথার ভিতরে নয়। আরো এগিয়ে হ্রত বলা চলে, ঐতিহ্যের সপক্ষে এবং প্রথার বিরুদ্ধে সংগ্রাম করবার প্রয়োজনবোধেই এই লেখকেরা স্বদেশ এবং বিশ্বদেশের মধ্যে সম্পর্করচনার প্রয়োজনীয়তা অনুভব করেছেন।

এখানে নিঃসন্দেহে এরকম আপত্তি পোষণ করা সম্ভব, পুশ্কিন হোল্ডারলীন কি রিলকে, কেউই দেশের অঙ্গনে উপচে-পড়া ঔপনিবেশিক কোনো শক্তির সংস্পর্শে আসবার ফলে বহির্বিপ্লবের দিকে তাকাননি। নিজেদের সৃষ্টি ও চতুঃপার্শ্বিক সমাজসংস্কৃতির পরস্পরস্পর্শী সীমাক্ষণেই তাঁরা স্বযাচিত-ভাবে নিজেদের দেশসত্তার মানচিত্র বাড়িয়ে নিয়েছেন। আমাদের দেশের পটভূমিতে ব্রিটিশ রাজ্যের প্রতিপত্তি শিকড়িত হবার আগে থেকেই যদি মনস্বী শিক্ষাপীরা সেরকম স্বাধীন নিবাচনের পরিচয় দিতেন, তাহলে কিছই বলার থাকত না। কিন্তু এখানে তাঁদের সংবেদনশীল চৈতন্যের প্রতি অবমাননা না করে বদ্ব্যভূত হবে, কেন তাঁরা ইংরেজি তথা ইয়োরোপীয় অভিভাবের দ্বারা আলোড়িত হয়েছিলেন। ইতিহাসের ছাত্র হিসেবে স্বদেশের ইতিবৃত্তের বিভিন্ন পর্যায় মন্থন করে তাঁদের নিশ্চয়ই মনে হয়েছিল, ইংরেজ শাসনকে উপলক্ষ করে এমন-একটি বৃহত্তর শক্তি ধ্বংস স্বদেশে এসে আশ্রয় চাইছে, যাকে বরবাদ করে দিলে ইতিহাসের ঘড়ির কাঁটা পিছন দিকে ঘুরিয়ে দেবার নামাস্তর হয়। মনে রাখতে হবে, এঁদের মধ্যে কেউই ব্রিটিশ সাম্রাজ্যবাদের পক্ষে রায় দেননি। বরং মননে-কথনে সব সময়েই স্বাধীন ভারতবর্ষের স্বপ্ন তাঁদের আচ্ছন্ন করে রেখেছে। আসলে মার্কস যে বলেছেন, ইংরেজদের অজ্ঞাতেই, তাঁদের অহিলা করে, একটি ক্রান্তিকাল ঘটে গেল, সৌদিকেই তাঁদের দৃষ্টি নিবদ্ধ ছিল।

সেই সঙ্গে ছিল অনির্ণেয় আবহাওয়ার মৃদুখাপেক্ষিতা। 'প্রোমেথেউস আনবাউন্ডের' ভূমিকায় শেলি যে অর্থে কবি, দার্শনিক, চিত্রশিল্পী, ভাস্কর ও সংগীতজ্ঞদের শেষ পর্যন্ত 'যুগের সৃষ্টি' বলে শনাক্ত করেছেন, যে নিয়মের কবল থেকে মহত্ত্বমদেরও অব্যাহতি নেই বলেছেন, এখানে সেই শিল্পনিয়মের অমোঘতার কথাটাও এসে যায়। এরই দৌলতে, একটু-আধটু নবজ্জিত ভারত-তত্ত্ব শিখেই শেলি ভারতের রাজদরবারে সামান্য কাজ নিয়ে চলে আসতে চেয়েছেন, কোলরিজ নিজেকে বিষ্ণুর সমগোত্র হিসেবে ঠাউরে নিতে পেরেছেন। কীভাবে ব্রিটিশরা ভারতবর্ষে তাঁদের আসন পাকাপোক্ত করে তুলছিলেন, সে সম্পর্কে এঁদের কারুরই তেমন মাথাব্যথা ছিল না। রামমোহন প্রমুখ চিন্তা-নায়কদের ইয়োরোপীয়তার মূলও এইখানেই প্রোথিত। এঁরা আগত শাসককে শিকড় গাড়বার জন্য আরো একটু সময় দিয়েছিলেন, তাকে পরীক্ষা করে নিজেদের পরীক্ষিত হবার সুযোগ দেবার জন্য। এবং ইংরেজরা সেই সুযোগের পরিপূর্ণ সদ্ব্যবহারই করেছিল। আজকে যদি তৎকালীন ভারতীয় চিন্তা-নায়কদের বিগ্রহপ্রতিম সব ব্যক্তিত্বের যুগের হাওয়ার সানন্দে ভেসে-বাওয়া মঞ্জরীর মতো মনে হয়, তাতে করে বোধহয় তাঁদের আক্রান্ত হবার ক্ষমতা (vulnerability), যা একমাত্র শিল্পীরই লক্ষণ, প্রমাণিত হতে পারে।

মনে রাখা দরকার, ক্ষমতা আস্ত হবার পর থেকে ইংল্ড তার প্রতাপের জাল অস্ত্রত বাইরের দিক থেকে দেখলে, একটু গুঁটিয়ে নিয়োঁছিল। লন্ডন নগরীর বিশ্বব্যাপ্ত প্রতাপ মধ্য-ভিক্টোরিয়ান পিয়ানোর মতোই লোকচক্ষু থেকে পা পর্যন্ত আন্তরণে ঢাকা ছিল, ব্রিটিশ নোভি-র প্রাধান্য ছিল নীরব, ড্রয়িং রুমের স্তরন্যাসের মতোই, ডেভিড টমসনের এই তুলনা, চমকপ্রদ হলেও সত্যবহ। সিপাহী বিদ্রোহের অনেক আগে থেকে ইস্ট ইন্ডিয়া কোম্পানি গুঁড় চতুরালির আশ্রয় দিয়ে লন্ডনের শক্তি ও সম্পদ বৃদ্ধি করে এসেছে, কখনো ভেট বিতরণে সন্ন্যাসের সঙ্গে তাঁর স্বজনের সখ্য ভেঙে দিয়ে, কখনো-বা রাজশক্তি ও লোক-শক্তির মধ্যে সূক্ষ্ম প্রাচীর গড়ে তুলে। মন্তগুপ্তি ও তথ্য লুকিয়ে রাখার ইতিহাসে ইংরেজদের এই দক্ষতা এতই নিপুণ ছিল যে অনেক দিন পর্যন্ত আমাদের মান্য বুদ্ধিজীবীরা সে বিষয়ে সজাগ না থেকে শৃঙ্খলিত তাঁদের অভিজ্ঞাত মৃদাবল্লব সসম্ভ্রমে প্রত্যক্ষ করে এসেছেন, নানা ব্যাপারে মতের অমিল হলেও তাঁদের সঙ্গে সহযোগিতা চালিয়ে গিয়েছেন।

এর আরো একটি কারণ এখানে অনুল্লেক্য নয়। ইংরেজরা পুরোবস্তুর ক্ষমতায় আসবার পর আমাদের দেশটাকে কীভাবে দ্রুত গড়ে তোলা যায়, কী করে ইংরেজদের সভ্যতার সাজসরঞ্জাম ব্যবহার করেই তাদের সমতুল্য হয়ে ওঠা সম্ভব, সেটাই ছিল আমাদের বরণ্য, সংস্কারকদের লক্ষ্যস্থল। অন্যদিকে ঐ অস্তবর্তী সময়ের মধ্যে স্বদেশে ইংরেজ শাসকেরা সিংহাসন সামলাতে গিয়ে যে হিম্মাসিম খাচ্ছিলেন, সে খবর আমাদের যুগশক্তির কাছে পৌঁছে গিয়েছিল। এই

যুবশক্তির মুখপাত্রেরা সেদিন ইংল্যান্ডের চার্টিস্ট আন্দোলনের দিকে গভীর  
 এষণায় তাকিয়েছিল। ইংরেজ সমাজের যাবতীয় সংকীর্ণতা ভেঙে দেবার কল্পে  
 নতুন যুগের চার্টার রচনার জন্য এই আন্দোলন হয়ে উঠেছিল যুগধর্ম এবং  
 সর্বজাতির মুক্তির দিশারি। ১৮৪৯-এ পার্লামেন্ট ভবনের কাছে ওয়েস্টমিনস্টার  
 প্যালেস ইয়াডে আহত জনসমাবেশে নির্বাসিত এক পোলিশ যুবকের প্রণীত  
 যে-ইশতেহারগুলি বিল করা হয়েছিল তাদের মধ্যে বৈপ্লবিক কার্যকলাপ ও  
 কার্যক্রমের তালিকা ছিল। শেষ পর্যন্ত সম্ভ্রাসবাদীদের হাতেই ঐ আন্দোলন  
 চলে যায় এবং সম্ভ্রাস দমনে পারঙ্গম প্রশাসকবর্গের কুটনৈতিকতায় তার অকাল-  
 মৃত্যু ঘটে। রাজনৈতিক অভ্যুত্থান হিসেবে চার্টিস্টদের ব্যর্থতা যতই প্রচারিত  
 হোক না কেন, ইংরেজ সমাজের প্রগতিশক্তিকে তা চিরকালের মতো নাড়িয়ে  
 দিয়েছে। জন স্টুয়ার্ট মিলের রাজনৈতিক অর্থনীতি (Political Economy/  
 ১৮৪৮), টমাস হুডের 'সপ্ত অফ দি শাট', শ্রীমতী ব্রাউনিঙের 'ক্রাই অফ দি  
 চিলড্রেন' প্রমুখ সন্দর্ভ ও গীতিকবিতার মাধ্যমে এস্টাবলিশমেন্টের বিরুদ্ধে  
 সংগ্রামরত তারুণ্যের যে-মুখচ্ছবি ফুটে ওঠে, তা থেকে সহজেই অনুমান করা  
 যায়, চার্টিস্টদের বনিয়াদবিরোধী মুক্তিযুদ্ধের দাপটে ভিক্টোরিয়ান যুগের আত্ম-  
 তৃপ্তি কীরকম কেঁপে গিয়েছিল। এর অভিঘাতে রচিত হল ডিজরেলির  
 'সিবিল' ও 'কনিংস্‌বি' নামক দুটি ক্রান্তিদ্রোতক উপন্যাস। এবং চরমপন্থী  
 টোরি আন্দোলন 'ইয়ং ইংল্যান্ড'-এর গোড়াপত্তনও এই পর্বেরই সংঘটন, যা  
 ইংল্যান্ডের সামাজিক অসাম্য ও বৈষম্য ভেঙে চুরমার করে দিতে চেয়েছিল।

'ইয়ং ইংল্যান্ড'র মতোই, হয়তো অংশত তার প্রভাবেও, 'ইয়ং বেঙ্গল'  
 আন্দোলন আমাদের দেশে রূপ পেয়েছিল। এরও উদ্দেশ্য ছিল ভারতীয়  
 সমাজের অসংগতিগুলিকে আর্চিম্বতে লুপ্ত করে দেওয়া। তথাকথিত প্রতিষ্ঠিত  
 আভিজাত্যের মূখোশ সরিয়ে দিয়ে উদার সামাজিক চিন্তার পরিবেশ রচনা  
 করার উদ্দেশ্যেই এই আন্দোলনের প্রবক্তারা সেদিন উৎকেন্দ্রিকতার আহ্বান  
 জানিয়েছিলেন। ভুলে গেলে অন্যান্য হবে, এঁদের ঋত্বিকেরাও কেউ ইংরেজ  
 ছিলেন না। অন্যতম পদরোহিত ছিলেন আলেকজান্ডার ডাফ, স্কটল্যান্ডের  
 মিশনারি পদব্রূষ, যিনি ধর্মীয়তার আড়ম্বর থেকে সরে গিয়ে একটি 'সৌন্দর্য-  
 নির্ভর আদর্শ' (beau-ideal) গড়ে তুলতে চেয়েছিলেন। অন্য আরেক  
 হোতা ডিরোজিওর উৎস ছিল পোতুগীজ। তাকে ঘিরেই জমে উঠেছিল হিন্দু  
 কলেজের চরমপন্থী ছাত্রশাখা ইয়ং বেঙ্গলের উদ্দীপনা। ডিরোজিওর বাড়িতে  
 বেকন-লক-কাণ্ট-হিউম প্রমুখ দার্শনিকদের রচনার নিভৃত পাঠ নিয়ে তারপর  
 প্রকাশ্য রাজপথে এঁদের গোমাংস ভক্ষণ কিংবা প্রতিষ্ঠানবিরোধী স্লোগান  
 দেওয়া অথবা ব্রাহ্মণদের চিঠিতে দেবার জন্য আকস্মিক খুঁটখুঁটে দীক্ষাগ্রহণ, এ  
 দুয়ের মধ্যে নিঃসন্দেহে একটি জঙ্গম যোগাযোগ ছিল। এঁরাই প্রথম অমৃত  
 শাস্ত্রিক সংস্কার দীর্ঘ করে অখীত গ্রন্থকে চলার পথে টেনে এনে জীবনচরিত

( way of life ) উপর জোর দিলেন । উন্মুখর এই প্রজন্মেরই কবি ভাষ্যকার মাইকেল মধুসূদন দত্ত ।

ধ্রুপদী ভারতীয় অলংকারশাস্ত্রে যে-সমগ্রতার বিধান ছিল, মধুসূদনের কাছে সেটি গ্রহণযোগ্য বলে বিবেচিত হননি । পক্ষান্তরে পশ্চিম থেকে যতগুণি তরঙ্গ বাহিত হয়ে এসেছিল তাদের সঙ্গে বোঝাপড়ার চ্যালেঞ্জ তিনি সানন্দে গ্রহণ করেছিলেন । তাঁর প্রথম জীবনের কবিতাগুচ্ছের নাম তাই, হোরেসের প্রেরণায়, ‘কবির কীর্ণ’ প্রত্যঙ্গপদ্য ( Disjekta Membra Poeta ) । এখানেও আমরা দেখি, পূর্বধার্য শাস্ত্রীয় সমগ্রতার পরিবর্তে খাঁড়ত ভাব-বিশেষব সৃষ্টি সেদিন তাঁর কাছে প্রাসঙ্গিক ঠেকেছিল । এই বোধ দূর্মরভাবেই আধুনিক, এবং সন্দেহ নেই, পরবর্তী ভারতীয় সাহিত্যের একমাত্র শরণ । প্রয়াত হিন্দ কবি অজ্ঞেয় আধুনিক হিন্দ সাহিত্যের বীজাংকুর মধুসূদনের রচনাতেই খুঁজে পেয়েছেন : ‘এই সেই মানুষ যাকে আমরা শূদ্ধ আধুনিক বাংলা সাহিত্যের নয়, সমগ্রত আধুনিক ভারতীয় সাহিত্যের পিতৃকল্প পুরুষ বলে মনে করি । স্বীকার করব, সঠিক পাঠ নিতে তাঁর বেশ দেরি হয়ে গিয়েছিল এবং তিনি সেই পাঠ অনেকটা ট্রাজিক, এমন কি নিঃসন্দেহে তিস্তভাবে নিয়ে-ছিলেন । কিন্তু শেষ অবধি তিনি সেই পাঠ নিতে সক্ষম হয়েছিলেন ।’ এই মন্তব্যের মধ্যে শূদ্ধমাত্র মধুসূদনের মূল্যাঙ্কনই নেই, যাঁরা মধুসূদনকে ধরতে পারেন নি, তাঁদের সম্বন্ধে অভিমানও আভাসিত হয়ে আছে । পশ্চিমের কাছ থেকে ভেবেচিন্তে ঠান্ডা মাথায় পাঠ নিতে বসলে মধুসূদন তাঁর কৃতির একটি অংশও আমাদের জন্য রেখে যেতে পারতেন কিনা সন্দেহ । এখানে মনে পড়ছে, সিমলায় ইনস্টিটিউট অফ অ্যাডভান্সড স্টাডি-র আয়োজিত একটি আসরে কবি অজ্ঞেয় এবং আমাদের কাছে উদ্ সাহিত্যের প্রগতিলেখক সম্ভ্রাদ জহীর একটি রূপক রেখেছিলেন : তাঁর ঠাকুমা তাকে বিদেশযাত্রার আগে বলেছিলেন ইয়োরোপের ভালো জিনিসগুলো তিনি যেন নিয়ে আসেন, আর খারাপ ব্যাপারগুলো বিষবৎ বর্জন করেন তখন ‘ভালো মন্দের মধ্যে তফাৎ করলে কী ভাবে ইয়োরোপকে জানব,’ এই টিপসনী কেটে নাকি জহীর ইয়োরোপে চলে যান । মধুসূদনের ইয়োরোপীয়তার মধ্যে সর্বাঙ্গিক পরিগ্রহণের এই ইঙ্গিত ছিল সমাজপতির তাঁকে তাই ‘পাষাণ্ড’ পদবী উপহার দিয়েছিলেন, কিন্তু শীর্ণ সূন্যতার কাছে বশ্যতা দেখিয়ে নিজেকে তাঁর অনপনেরভাবে ‘ভারতীয়’ প্রমাণ করবার দরকার পড়েনি । এই পাষাণ্ডের অন্যতম প্রধান প্রমাদ ছিল নিশ্চয়ই প্রথমদিকে ইংরেজিতে সাহিত্য চর্চা । এই ভুলটির সঙ্গে যে দূঃসাহসিক নিরীক্ষার আভা জড়িয়েছিল, সেটা সমাজের বিবেকরক্ষীরা হৃদয়ঙ্গম করেননি, বা করতে চাননি । কিন্তু সেই একই ভুল প্রত্যক্ষভাবে বিক্ষমকে, এমন কি অজ্ঞেয়কেও—তাঁর প্রথম আত্মজীবনীমূলক উপন্যাস ‘শেখর’ মূলত ইংরেজিতেই লেখা হয়েছিল—করতে হয়েছে, কেননা

ভুলের মাপদল না দিলে সত্যের সঙ্গে মানুষের অপরিচয় থেকেই যায়।

ভাবে অস্বস্তি হয়, আজ পর্যন্ত কোনো সমালোচক ভারতসাহিত্যে মধুসূদনের অনিবার্য ধারাবাহিকতা কী পরিমাণ সক্রিয়, সে বিষয়ে যথাযথ কোনো প্রতিবেদন রচনা করলেন না। আমরা প্রাদেশিকতাপূর্ণ সাহিত্য ইতিহাসকারদের কথা ছেড়েই দিলাম, ভারতীয়তা ও ইরোরোপীয় জীবন-ধারণায় সমপরিমাণে স্দীক্ষিত দ্বিগুণীদের কাছ থেকেও আমরা এই বিষয়ে কোনো স্বেচছার পরিচয় পাইনি। এই মূহুর্তে কৃষ্ণ কৃপালানীর স্দীক্ষিত Literature of Modern India (ন্যাশনাল বুক ট্রাস্ট, ১৯৮২) বইটির কথা মনে পড়ছে। বড়ই পরিচ্ছন্ন রুচিরায় সমাচ্ছন্ন এই পুস্তিকা। এতই পরিচ্ছন্ন যে থেকে থেকেই 'ভারতীয় চিন্তাধারা বলতে কী বোঝায়, তারই দিকে লেখক আমাদের মনোযোগ ন্যস্ত করে যা-কিছু আপাতদৃষ্টিতে অভারতীয়, আধুনিক ভারতসাহিত্য থেকে তার অপসারণ অনন্মোদন করেছেন। এ বইতে তিনি কবুল করেছেন মধুসূদনের নিরীক্ষা সার্থক এবং ব্যাপক ছিল এবং তিনিই প্রথম কোনো ভারতীয় ভাষায় আধুনিক মহাকাব্য লিখে ব্লাংক ভাসকে 'দেশীয়তা' জুগিয়েছেন। এর পরেই তিনি যে কথা বলছেন, তাতে আমাদের হোঁচট খেতে হয় : "তঁার ব্যক্তিগত জীবন ভারতীয় প্রসঙ্গপটে পশ্চিমের তামাম মূল্যবোধের যাবার্থ্য প্রমাণ করার ট্রাজিক সংগ্রামের দৃষ্টান্ত। এই সমন্বয় তাঁর জীবনে না হলেও কবিতায় যেভাবে এসেছে তার ফলে ভারতীয় সাহিত্যে চিরদিন তাঁর নাম থেকে যাবে।" এর পরেই, স্দীক্ষিত সিদ্ধান্ত সৃজনের উৎসাহে কৃপালনী বলেন 'যদিও তিনি পথ দোঁখিয়েছিলেন, তিনি কোনো প্রাণবন্ত ঐতিহ্য ('vital tradition') প্রতিষ্ঠিত করে যেতে পারেন নি, কেননা তাঁর নিজের সাফল্য এক উদ্ভ্রান্ত প্রতিভারই 'tour de force'। সহানুভূতির পেলব আচ্ছাদনে উচ্চারিত এত স্বদয়হীন মূল্যায়ন প্রমাণ করে, ভারতীয় সমালোচনা সাহিত্য এখনো জন্ম নেননি।

এপিক, ওড, নাটক, স্যাটায়ার, সনেট, প্রতিটি ক্ষেত্রে, এমন-কি ব্লাংক ভাসের প্রবর্তনে, মধুসূদন যে পূর্বসূরি হয়ে আছেন, এসব তথ্য সাহিত্য-বিচারে কোনো অমোঘতা আনে না। প্রায়শই দেখা যায়, কোনো বিহরাশ্রিত আন্দোলনের গৌণ একজন অংশীদার কোনো রূপকল্প প্রথম চালু করেন, যা শক্তিশালী সতীর্থ ও উত্তরসূরীদের হাতে পুনর্গণ্য হয়ে পরিণতি পায়। মধুসূদন যে অবিশ্বাস্যরকম অল্পসময়ের ভিতরেই এতগুলি নব্ব ঘটাতে পেরেছিলেন, সেটা তাঁর প্রতিভার সাক্ষ্যবহ হলেও একমাত্র লক্ষণ নয়। আসল কথা, এসমস্ত প্রকরণের অন্তঃস্থ প্রাণশক্তি তাঁর ঘুম কেড়ে নিয়েছিল। এক-একবার কৃতিত্বলব্ধ কিশোরের মতো 'দ্যাখো, এই খেলাতেও আমিই প্রথম'

এবংবিধ উচ্চারণ তিনি করেছেন এবং ঐতিহাসিক প্রেক্ষনীতে তাঁর সেন্সব উক্তিৰ যাথাযথাও আমরা মেনে নিতে বাধ্য। কিন্তু ক্ষমতার সেই প্রদর্শনেই তাঁর মেধা ফুরিয়ে যায় নি। তিনি মূহূর্ত থেকে মূহূর্তে যে-প্রাণশক্তিৰ প্রতি দৃষ্ট আনুগত্যে এক-একটি জগৎ সৃষ্টি করে গিয়েছেন সেখানেই তাঁর প্রবহমান প্রতিভার পরিচিতি। এক-একটি ভাববিশেষের এই উদ্ঘাটন প্রসঙ্গে মধুসূদন নিজেকে কলম্বাসের সঙ্গেও শিশুসুলভ, অথচ তাৎপর্যবহু, তুলনা করে গিয়েছেন। এই সূত্রে তাঁর বহুবিকারিত The Anglo Saxon and the Hindu (১৯৫৪) শীর্ষক দীপিত কথিকা আমাদের আলোড়িত করে। ভার্জিলের ঈনিড মহাকাব্যে কার্থেজের রানী আফ্রোদিতির বীর সন্তানকে দেখে মূগ্ধ হয়ে তাঁর বোন আনাকে প্রশ্ন করেছেন : কে এই আগন্তুক যে আমাদের বাসস্থলে এসে উপস্থিত হল (Quis novus hic nostris successit sedibus hospes!) ? মনে রাখা জরুরি, ভার্জিলে যা ছিল বিস্ময়বোধক ইঙ্গিত, মধুসূদনে সেটাই সংস্কারমুক্ত প্রশ্নটিতে পরিণত হয়েছে। এই প্রশ্নেরই সূত্র ধরে মধুসূদন দর্শকের দৃষ্টিকোণ থেকে, বলে উঠেছেন, কে এই অচেনা পথিক, যিনি ‘আমাদের নির্জন শতকের পথে এক মহাশব্দ’ ও গরিমাম্বিত সৃষ্টিশক্তি (‘a fabric of power’) লালিত করে তুলেছেন? এখানেও মধুসূদন প্রশ্নটিতে রেখেছেন। এবং ‘সম্রাজ্ঞী হিন্দুস্থানের’ (‘Queenly Hindustan’) পক্ষ থেকে চিহ্নিত সেই মহাজিজ্ঞাসা। বড় শিশুপীরা ক্ষুদ্র লাভক্ষতির খতিয়ানে না গিয়ে ঝড়িক নিতে ভালোবাসেন এবং নিয়তিমম্বিতাকে সৃষ্টির একটি উপাদান হিসেবে মর্যাদা জ্ঞাপন করেন। মধুসূদনও সেটাই করেছেন। তা নইলে তিনি বলতে পারতেন না : ‘এখন আপনারা মণ্ডের উপর অভিনয়রত দৃজনকে দেখতে পাচ্ছেন, একজন অ্যাংলো-স্যাক্সন, অন্যজন হিন্দু। একজন কান্তিময়, যার পৌরুষে দর্শকেরা সম্মোহিত, স্বরলহরীতে প্রোত-মণ্ডলীকে মূগ্ধ করে দিচ্ছেন। আমার আশঙ্কায় অন্যজনের দশা কথঞ্চিৎ প্রতিকূল, সময়ের নিরন্তর তরঙ্গাঘাতে জীর্ণ, বেসরুরো বাণীর মতো ককর্শ...আপনারা মণ্ডের উপর অভিনয়রত দৃজনকে দেখছেন, একজন অ্যাংলো-স্যাক্সন অন্যজন হিন্দু। আপনারা বিশ্বাস করুন, এঁরা নিয়তির নিবন্ধে এক মহান্ গম্ভীর, বিরাট, আশ্চর্য নাটক মঞ্চস্থ করবেন.. আমি কলম্বাসের মতো অচেনা বিশ্বপন্থের আবিষ্কর্তার মতো আপনারদের সামনে দাঁড়াই নি....আপনারা নিজেরাই তার প্রমাণ পাবেন। কেন ভাগ্যবিধাতা এই রাজ্যীর মতো ঋণ্য দেশকে, অ্যাংলোস্যাক্সনের শিকার ও লুণ্ঠনের বিষয় করে তুলে দিলেন? কেন?’ স্বরায়ণে প্রায় কার্ল মার্কসের ভারতচিন্তার মতোই উদ্দীপক মনে হয় এই প্রশ্ন এবং তার ব্যাপ্টানিতে প্রশ্নকর্তা, মাইকেল মধুসূদন দত্ত, কিছুক্ষণের জন্য বাকশক্তিহীন হয়ে যান। অর্ন্তপরে কিছুটা সামলে নিয়ে তিনি প্রত্যাশা জ্ঞাপন করেন, ‘অনন্ত প্রেমের বিশ্বস্ত উৎসজা’

('the pure fountain of eternal love') থেকে অ্যাংলো-স্যাক্সন ঐ অভিনেতা তাঁর সাগর-ঘেরা পিতৃভূমির বিজ্ঞান এবং সাহিত্য আমাদের উপহার দেবেন। বিস্ময় বর্জন করলে কোনো বীক্ষাই আমাদের আকর্ষণ করে না। মধুসূদনের এই বিস্মিত বীক্ষণ আমাদের অভিনিবেশ দাবি করে। এখানেই বোধহয় প্রাচ্যে তুলনামূলক সাহিত্যের প্রথম বন্দুনি লক্ষ করা গেল। পাতার পর পাতায়, পরতে পরতে বিশ্বসাহিত্য থেকে গুটোম্লেথ (allusion) আমন্ত্রণ করে বাংলা সাহিত্যকে তিনি এখানে যে বিপুল ঔদ্যোগ্য প্রাদেশিক ডিসপ্লিনের কবল থেকে মুক্ত করে দিলেন তার কোনো তুলনা নেই। কিন্তু সেটাই হয়তো এর অস্তিত্ব পারমিতা নয়। মধুসূদন রুশ্বাসে বর্ণিত তাঁর এই নাটক নিজের জীবনে প্রয়োগ করলেন। ফরাসি নারী এমিলিয়াকে তাঁর জীবনসঙ্গিনী করে তুলবার পর থেকেই তিনি বাংলা ভাষার কাছে নিজেকে উৎসর্গ করে দিলেন। এবং 'শর্মিষ্ঠা' (১৮৬৮) নামক দুই নারীর নাটকে কেন্দ্র করেই বাংলা ভাষার এই স্বাধিকার তাঁর জীবনে ও বাংলা সাহিত্যে প্রতিষ্ঠিত হল। যদি এই ষোণাধোগকে বিরোধভাস বলে অভিহিত করতে হয়, তাহলেও অভ্যন্তরীণতার কোনো প্রাদুর্ভাব আমরা এর মধ্যে দেখব না। নব্য ভারতীয় মানদণ্ড তৈরি করতে গিয়েই 'কৃষ্ণকুমারী' (১৮৬১) পর্বে বন্ধু রাজনারায়ণের কাছে মধুসূদন এই আপাতবিসংগত অঙ্গীকার ব্যক্ত করেছেন : 'যদি আমাকে আরো নাটক লিখতে হয়, তুমি নিশ্চিত থাকতে পারো, শ্রীযুক্ত বিশ্বনাথের সাহিত্য দর্পণ আমাকে বেঁধে রাখতে পারবে না। আমি ইয়োরোপের মহান নাট্যকারদের কাছ থেকেই রূপাদর্শ খুঁজে আনব। সেটাই হবে যথার্থ জাতীয় থিয়েটারের ('a real National Theatre') উদ্বোধন।' আধুনিক ভারতীয় সাহিত্যের অধর্মণ্যতার আভাসমাত্রও এ উক্তি থেকে ফুটে ওঠে না ; তার জায়গায় স্পষ্ট হয়ে ওঠে স্বাবিবেকী নির্বাচনের সৌন্দর্যনির্ভর আদর্শের (beau-ideal) সেই ছাঁচটি, হিন্দু কলেজ থেকে ইয়ং বেঙ্গলের তরঙ্গসংকোচ অতিক্রম করে মধুসূদনের নাটকে ও কবিতায় যার শিল্পায়ন ঘটল। রবীন্দ্রনাথ যে রক্ষণশীলদের প্রতিনিধি হেমন্তবালা দেবীকে অত করে বদ্বিরোধিতা করে, আমাদের আধুনিক সাহিত্যের ভিত্তি ইয়োরোপীয়, এবং তাকে পশ্চিমের সাহিত্যিক মানদণ্ডেই দেখতে হবে, তখনও আধুনিক ভারতসাহিত্যে এই উপযোগনিরপেক্ষ সৌন্দর্যভাবনার জয়যাত্রার ধরনটি আমরা ধরতে পারি, বদ্বিরোধিতা পারি প্রতীচী পাঠক মধুসূদন কিংবা রবীন্দ্রনাথ বা জীবনানন্দের অধিকাংশ উদ্যমই এখন পর্যন্ত অনেকের কাছে কোনো অস্পষ্ট কেন্দ্রাতিগ যাত্রার মতো উপেক্ষণীয় রয়ে গিয়েছে।

যদি আমরা মনে করি, পাশ্চাত্যের দিকেই মধুসূদন তাঁর কম্পাস ঘুরিয়ে রেখেছিলেন, তাহলে সত্যের অপলাপ হবে। মধুসূদনের প্রস্তুত-কালী ইংরেজি রচনা, যা প্রায় অর্চলিত পর্যায়ভুক্ত হয়েছে, সাক্ষ্য দেয়, তিনি



সাদে বা ফিরদৌসির কাব্যেও রূপ খুঁজেছেন। বস্তুত পারসিক সাহিত্যে যে তিনি স্বচ্ছন্দ ছিলেন, সে বিষয়ে কোনো সংশয় নেই। আমাদের বক্তব্য, মধুসূদন এভাবে কখনোই সাহিত্যের ভূপারিক্রমায় বৃত্ত হননি যে, এখানে ভারতীয় সাহিত্যের পরিসর শেষ হয়ে পারসিক এলাকা শূন্য হ'ল অথবা এখানে পারসিক সীমারেখার পরপারে প্রতীচী সাহিত্যের স্বকীয় পরিসীমা। তিনি গোটা পৃথিবীটাকেই নিজের স্বদেশ বলে মনে করেছিলেন এবং উৎস-নির্বির্শেষে বাংলা সাহিত্যের জন্য মর্জি ও প্রকরণ সংকলন করে এনেছিলেন। এই উৎস সবসময় ভৌগোলিক অর্থে যে 'পাশ্চাত্য' ছিল, এরকম নির্ধারণ ঠিক নয়। কিন্তু এ পর্যন্ত বললে অনায়াস হবে না, পাশ্চাত্য সাহিত্যভাবনার অনুশ্রবণেই তিনি দূর অথবা মধ্যপ্রাচ্য পর্যন্ত চলে গিয়েছেন। এই যাত্রাপথে সাহিত্য জরিপের যে মানবদণ্ড তাঁর হাতে ছিল, সেটি আধুনিক ইয়োরোপীয় সাহিত্যেরই নিজস্ব। তাকে ইংরেজি সাহিত্যের ঐকান্তিক উত্তরাধিকার বললে ভুল হবে। বরং তিনি ইংরেজি সাহিত্যের তৎকালীন আদর্শকে একেবারেই প্রশ্রয় দেননি। উনিশ শতকের যে পর্বটি আমাদের সাহিত্য সাধকদের তখন দখল করে রেখেছিল তার নাম ভিক্টোরিয়ান যুগ এবং এই যুগপর্বের লক্ষ্যমাত্রাই ছিল সাহিত্যের সঙ্গে কোনো-না কোনো অন্যতর উদ্দেশ্যের উপযোগিতার গাঠিছড়া বেঁধে দেওয়া। এমন-কি সমালোচক ওয়াল্টার পেটারও, যিনি ফরাসি সাহিত্যেও শীলিত ছিলেন, সাহিত্যচর্চার এই উপযোগবাদের আনন্দকূল্য করে এসেছেন। ফরাসি কবিতায় প্রতীকপন্থার আন্দোলন দানা বাঁধবার আগে থেকেই কিন্তু অন্য নিরপেক্ষ সৌন্দর্য-সৃষ্টির যৌক দেখা দিয়েছিল। অধুনা রোলী বাথ' রচয়িতা (যার ভূমিকা e'crivain) ও লিখিয়ের scripteur, e'crivain) মধ্যে যে তফাৎ করেছেন তার পরস্পরা এই সাহিত্যে ভিক্টর হুগোর সময় থেকে বিভাজিতভাবে রয়ে গিয়েছে। বাথের ধারণা অনেকটা এরকম : লিখিয়ে অনেক আছেন, যারা কোনো বিষয়কে প্রকাশ করার জন্যই লেখেন, যাদের কাছে লেখা অপরাপর বৈষয়িকতার দিকে আমাদের খাবিত করবার মাধ্যম মাত্র; অন্যদিকে আছেন সেসব রচয়িতা যারা তাঁদের রচনার মধ্যস্থতায় তার অতিরিক্ত জগতে আমাদের পেঁঁছে দিতে তেমন সচেষ্ট থাকেন না, যারা শুধুমাত্রই রচনা করেন। 'শুধুমাত্রই রচনা করেন' কথাটা নিতান্তই তাক্সিলাব্যাজক অথবা 'শিল্পের জন্য শিল্প' (l'art pour l'art) শিবিরে বা ধারণা মনে করা ঠিক হবে না। বাথের সূত্র অনুযায়ী, রচয়িতা রচনার মধ্যেই তাঁর নির্বিড় স্বক্ষেত্র খুঁজে নিয়ে সেখানেই কোম্পিত থাকেন। আধুনিক সমালোচনা সাহিত্যের শিক্ষার্থীমাঠেই জানেন, বাথ' এখানে রূপ প্রকরণবাদের, বিশেষত রোমান জাকবসন কৃত ভাষার প্রসঙ্গসাপেক্ষ (referential) ও নান্দনিক (aesthetic) ভূমিকার দ্বৈতত্ব নতুন করে কাজে লাগিয়েছেন। লিখিয়ে কোনো বিষয় নিয়ে লেখেন, রচয়িতা শুধুমাত্রই রচনা করেন।

রচনাকর্মের এই স্বনির্ভরতা, অর্থাৎ রচনাকে নিজের মধ্যে স্বয়ংসম্পূর্ণ রেখে তাকে কোনো হিতৈষিতার বাহন হতে না দেওয়া আমাদের মনে হয়, মাইকেল মধুসূদন দত্ত, তাঁর সৃষ্টিজীবনের তৃণ অক্ষপাথে প্রয়োগসম্মতভাবে দেখিয়ে গিয়েছেন। তিনি কোনো বিষয় নিয়ে রচনা করেননি, যদিও উদ্দেশ্যনিবন্ধিত হিসেবে কোনো-কোনো বিষয় তাঁর রচনার বহির্ভূত কাজ করেছে, বিষয় থেকে বিষয়ান্তরে চলে যাওয়া বা পাঠককে নিয়ে যাওয়া তাঁর অভিপ্রায় ছিল না। তাঁর প্রতিটি রচনার প্রাক্কালে বা সমকালে তাঁর কবি-অভিপ্রায় নিয়ে তিনি যেসব চিঠিপত্র লিখেছেন তাদের মধ্যে অধিকাংশতই দেখা যায় লেখার আনন্দ ও প্রকরণচিন্তাটাই মূল্য, বিষয়বস্তুকে স্থান দিতে হবে বলেই যেন নেহাৎ সে বিষয়ে আমাদের একটি হৃদয় তিনি দিচ্ছেন (তুলনীয়, ‘কৃষ্ণকুমারী’ প্রসঙ্গে রাজনারায়ণকে লেখা চিঠি : ‘I have been dramatizing, writing, a regular tragedy in—prose ! The plot is taken from Tod. vol. I, p. 461’)। সৈদিক থেকে দেখলে ‘মেঘনাদবধ কাব্য’ অথবা ‘বীরাস্ত্রনা’ কিংবা ‘রাজাস্ত্রনা’ অবশ্যই কোনো কোনো বিষয়বস্তুর সিয়ালদুয়ে পাওয়া যাবে ঠিকই, কিন্তু তাদের শনাক্তকরণ কিংবা তাদের সমসাময়ী কোনো পরিমাণগত বিচার করতে গেলে মধুসূদনকে রচয়িতা হিসেবে আমরা ধরতে পারব না। এখানেও আমরা, মধুসূদন প্রসঙ্গে, রোমান জাকবসনের ঐতিহাসিক নিছক সাহিত্যিকতা (literaturnost) সূত্রটি ব্যবহার করতে চাই। জাকবসন তাঁর অস্বাভাবিক বলেছেন, ‘সাহিত্যসংক্রান্ত পাণ্ডিত্যের অনুসন্ধানের বিষয় সাহিত্যের তথাকথিত সামগ্রিকতা নয়, তার অস্বিষ্ট হলো নিছক সাহিত্যিকতা, অর্থাৎ সেই বস্তু যা প্রবৃত্ত কর্মটিকে একটি সাহিত্যিকাজ বলে চিনিয়ে দেয়।’ এখানেই মধুসূদনের স্বাতন্ত্র্য অথবা তাঁর সাহিত্যিকাজের সঙ্গে অপরাপর অধিকাংশ সমাজসেবী অথবা সংস্কারকের প্রবৃত্ত কর্মের তফাৎ। যেটুকু সময় মধুসূদন সাহিত্যিক অর্থে বেঁচেছিলেন (আমরা জানি, সাহিত্য রচয়িতার রচনাকাল কত নির্মমভাবে কালগ্রস্ত, এ বিষয় মধুসূদন মর্মান্তিক সচেতন ছিলেন), এই শূন্য প্রভেদ তিনি রক্ষা করে গিয়েছেন। হয়ত ‘স্বজনী মৃদুতের অনটন’ হবার সময় প্রবৃত্ত কর্ম অর্থাৎ বহির্বিষয়ের চাপ আলাদা করে তিনি অনুভব করছিলেন, হয়ত তাঁর মনে হলেছিল, এখনো লিখে চললে তা আর রচনা হবে না, তার মধ্যে বৈয়াক্যতার প্ররোচনা ঢুকে পড়বে, তখনই তিনি, হোল্ডারলীনের ‘মতোই, লেখা থামিয়ে দিয়েছেন। মধুসূদন, হোল্ডারলীনের মতো, হয়ত বা ধারাবাহিক ভাবে লেখার স্রোত থমকে যাবার পরেও দীর্ঘকাল বেঁচে থাকতে পারতেন কিংবা বলা যায় অন্ত্য সুখান্তের মধ্যে সাহিত্য জীবনের মাঝখানে কিছু রক্তচ্যুতানিশি অশনিসংকেত তৈরি করে যেতে পারতেন, কিন্তু তার ফলে তাঁর কবিত্বাভিমান অবশ্য বিন্যাসে কোনো অদল বদল হত না।

আমরা এখানে আরেকবার মধুসূদনের রচনার বিশেষ পরিস্থিতির কথা স্বতন্ত্রভাবে বলতে চাই। এই পরিস্থিতি প্রধানত রচনাকালীন পরিবেশ থেকে উদ্ভূত, প্রাণ্ড নির্দিষ্ট কোনো সম্পূর্ণতার ক্রীড়নক নয়। ‘Visions of the Past’ শীর্ষকিত তাঁর কবিতা-সিরিজ এই সূত্রে অবিস্মর্তব্য। বারোটি অংশে বিন্যস্ত এই ক্রমপর্যায়ী কবিতাটির সূচনা একটি সনেটে। পরস্পরেই তেইশ লাইনের একটি অসমাপ্ত ফ্রেস্কোয় সেই সনেটটি বিতত হয়ে গিয়েছে। অতীতের কল্পবীক্ষা এভাবে বারংবার অপসৃত হতে-হতে রূপান্তরিত হয়েছে, ক্যালাইডোস্কোপের বহুবর্ণিল মমতায়। এভাবেই হঠাৎ, একাদশ বিন্যাসে এসে রচিত হয়েছে, কোনো শীতল পৌৰ্ব্বাপর্ষের বালাই না রেখে, একত্রিশ লাইনের একটি গদ্যছন্দ। ছবিটির বিষয় যেন হারিয়ে-যাওয়া বাংলার (—‘as when, Bengala’) মুখ। তার গর্ভিত অশ্বখের নিচে স্বেদান্ত মধ্যাহ্নের ধূম এবং নরম আচ্ছন্নতার ছবি আঁকতে গিয়ে হঠাৎই জেগে উঠেছে মানুষের তথা দেশকালের জীবনে পরিবর্তমান, পরিবর্তনসর্বস্ব সময়ের এক ছবি যা কেবলই সরে যায়, এক-একটি মুহূর্তকে সরিয়ে দেয়। এক স্ফটিক সমুদ্রের (‘a crystal sea’) স্বচ্ছ আলেখ্য দিয়ে যে পরিবেশ শূন্য হয়েছিল, পত্রবহুল গাছের অঙ্কলীন একটি অপরাধবোধে (‘Guilt behind a leafy tree’) তার পর্যবসান ঘটে। বলা বাহুল্য, পুরো ব্যাপারটার মধ্যে মধুসূদনের অনিবারণীয় স্বাদেশিকতার, বাইরে না-দেখানো দেশাত্মবোধের, আলোছায়া এতই প্রকট যে চোখে আঙুল দিয়ে সেটা দেখিয়ে দেবার দরকার হল না। একটি অপসন্নমান দৃশ্য একে তুলতে-তুলতে ভাবানুষঙ্গ্যে এসে গেল পুরো ব্যাপারটা। ঠিক একইভাবে ‘চতুর্দশপদী কবিতাবলী’র একটি বাক্যে, ‘পৃথিবী’র (৯১) রূপ বর্ণনা করতে গিয়ে খেলাচ্ছলেই ‘আমরা’ (৯২) সনেটটি রূপ নিয়েছে। যেভাবে পূর্ববর্তী কবিতায় ‘নব ফুল রূপ মণি’ চিত্রকল্পটি এগারো থেকে দ্বাদশ পর্যন্ত গড়িয়ে গিয়ে প্রয়োদশে এসে ‘জো’ নব রমণি’ ধ্বনিকল্পে পরিণত হয়েছে, সেই স্বরানুষঙ্গ্যেই শেষোক্ত কবিতাটি (এখানেও ‘মণি’ শব্দটি বিশেষভাবে ধ্বনিত হয়েছে) ‘সুন্দর’ শব্দের পরামর্শে জেগে ওঠে। ‘আকাশ-পরশী গিরি দমি গদগ-বলে, / নির্মল মন্দির যারা সুন্দর ভারতে ; / তাদের সন্তান কি হে আমরা সকলে?—’ এই আত্মপ্রশ্নেও এক ধরনের ‘Visions of the Past’ মূর্ত। পরপর ন’টি প্রশ্নের মধ্য দিয়ে অথবা প্রশ্ন করার ধরনের ভিতর থেকে এভাবে যে-কবিতাটি রচিত হল তার বিষয়বিভাগ নিঃসন্দেহেই স্বদেশ, কিন্তু সেই স্বদেশ ‘পৃথিবী’ ভিতরে কীরকম অনাড়ম্বর স্বাচ্ছন্দ্য অনুসৃত হয়ে আছে। এর পাশাপাশি যদি কমলাকান্তর প্রশ্নে প্রশ্নে জর্জরিত ‘একটি গীত’ (‘মনুষ্যত্ব মিলিল কই? একজাতীয়ত্ব মিলিল কই? এক্য কই’ ইত্যাদি) ধ্বনি, ‘আর বঙ্গভূমি। তুমিই বা কেন মণি-মাণিক্য হইলে না, তোমায় কেন

আম হার করিমা পরিতে পারিলাম না....ইউরোপে, আমেরিকায়, মিশরে, চীনে দেখিত, তুমি আমার কী উজ্জ্বল মণি !' এই মর্মে আত্নানাদ শব্দ, পরিকল্পিত বৈষয়িকতার প্রাচুর্যে যা শিল্পসম্ভোগ হয়ে উঠতে পারে না ।

অথচ মধুসূদনের প্রতিভার মূল রহস্য বস্তুতঃ ঠিকই ধরেছিলেন । সেজন্য ইয়োরোপবাসী মধুসূদনই যে ভারতবাসীর প্রথম সাহিত্যিক আবিষ্কর্তা, সেই বোধ থেকেই তিনি বসতে পেরেছিলেন, 'কাল প্রসন্ন ইউরোপ সহায়—সুপবন বহিতেছে দেখিয়া, জাতীয় পতাকা উড়াইয়া দাও—তাহাতে নাম লেখ শ্রীমধুসূদন ।' মধুসূদনের মৃত্যুর বছরখানেক আগে রচিত তাঁর ইংরেজি রচনা "The confessions of a Young Bengal"-এও ( ১৮৭২ ) প্রাচী-প্রতীচীর সৃজনী দোটানা উচাটন হয়ে আছে । অপীড়িত নাস্ত্রিক কৌতূহল থেকেই তাঁর সাহিত্যসৃষ্টির আরম্ভ । এরই সৌজন্যে, অনেকটা মধুসূদনের 'Visions of the Past'-এর বর্ণিত অংশের মতো, ঘুম ও জাগরণের সন্ধিক্ষণে, 'Rajmohan's wife' ( ১৮৬৪ ) উপন্যাসে শব্দমাত্র গল্প বলার প্রয়োজনবোধে তাঁর হাত থেকে এরকম আশ্চর্য, উদ্দেশ্যরহিত নরনারী-নিসর্গের ছবি ছিটকে বেরিয়ে এসেছে ; 'One Chaitra afternoon the summer heat was gradually abating with the keen rays of the sun, a gentle breeze was blowing ; it began to dry the perspiring brow of the peasant in the field and play with the moist locks of village women just risen from their siesta'. ( 'একদা চৈত্রের অপরাহ্নে দিনমণির তীক্ষ্ণ কিরণমালা ম্লান হইয়া আসিলে দৃঃসহ নৈদাঘ উত্তাপ ক্রমে শীতল হইতেছিল ; মন্দ সমীরণ বাহিত হইতে লাগিল ; তাহার মৃদু হিল্লোল ক্ষেত্রমধ্যে কৃষকের ঘর্ম্মজ ললাটে স্বেদবিন্দু বিধুল করিতে লাগিল এবং সদ্য শয্যাশ্রিতা গ্রাম্য রমণীদিগের স্বেদবিন্দুজড়িত অলকপাশ বিধূত করিতে লাগিল' ( 'রাজমোহনের স্ত্রী', বস্তুতঃ অনুবাদ ) । এই ছবিটি আঁকবার সময় বস্তুতঃ জানতেন না, এ গল্প কোন পরিণতি নেবে । উপসংহারে অবশ্যই দ্রুত তুলির টানে চরিত্রের কৃতকর্ম অনুযায়ী প্রতিবিধান নির্দিষ্ট হয়েছে, কিন্তু সেই সূত্রে মতামতের জন্য লেখক দায়ী নন, তাঁর কাজ পাঠকের নির্ভর চিত্তবিনোদন : 'As to Madhav, Champak and the rest, some are dead. Throwing this flood of light on their past and future history, I bid you, good reader, FAREWELL ।' সম্ভবত এই প্রথম এবং শেষবার পাঠকের সঙ্গে এক তলে দাঁড়িয়ে বস্তুতঃ সত্যীর্থ-সুলভ সংলাপ । ঐ উপন্যাস রচনার সময় সূচিত 'দুর্গেশনন্দিনী'র বোড়শ পরিচ্ছেদে এসে আবার পাঠকের সঙ্গে তাকে দেখতে পাই, কিন্তু তখন তার উপর স্বভাবসিদ্ধ 'ভালোছ' তিনি আর অর্পণ করেননি, তার চেয়ে উঁচু আরেক ধাপে দাঁড়িয়ে তর্জনী তুলে 'ঐ দেখ পাঠক....দেখ দেখ....ঐ ছে

দেখতেছে' বলে পটুয়া যেভাবে পটের এক-একটি অংশ খুলে দেখায়, সেভাবেই ভাঁজ ভেঙে ভেঙে একটি রূপক (‘পশ্মবক্ষে কেমন করিয়া কালফাণিনী জড়ায়’) প্রদর্শন করছেন। পাঠক বা দর্শককে তিনি যে এখন থেকে আর তাঁর রূপক ও তার স্বকৃত ব্যাখ্যার বলয় থেকে নিষ্কৃতি দেবেন না, সেই আশংকা ঘনীভূত হতে থাকে। নারীর রূপ যে পদ্যরূষের সামূহিক সর্বনাশের আকর, এই তত্ত্বটি, পাঠকের সম্ভাব্য অনুযোগের তোয়াক্কা না করে, বহুদর্শী লিখিয়ে বীকমচন্দ্র তাঁর সৃষ্টির উপরে শিলমোহরের মতো দাগিয়ে দিলেন। ‘লিখিয়ে’ শব্দটিতে কোথাও অনূর্শালিত তাচ্ছল্যের ভাব নেই, এবং তাঁর উল্টোটাঁই, অর্থাৎ সম্প্রদায়সমীহার দ্যোতনা আছে। হরিচরণ বন্দ্যোপাধ্যায় তাঁর ‘বঙ্গী শব্দকোষে’ ঐ শব্দের পর পর দুটি অর্থ (‘লেখনপটু’, ‘সুলেখক’) দিয়েই দ্রুত ‘লিখিয়ে-পড়িয়ে—লেখা-পড়া জানা লোক’ এই তাৎপর্যের মধ্যে সূচিয়ে দিয়েছেন। তা থেকে এই একটা কথাই স্পষ্ট হয় যে ‘লিখিয়ে’ সস্তাটি আরো-একটি ব্যক্তিত্বের উপর নির্ভরশীল, এবং সেই দ্বিতীয় ব্যক্তিত্বটি (‘পড়িয়ে’) হল বিদ্যাজ্ঞানোচিত, যার কাছে অনভিজ্ঞ মানুষ পাঠ নিতে যায়। এই অর্থেই বীকমের লেখায় শূন্য হয়ে গেল রচয়িতার সঙ্গে তত্ত্বজ্ঞ লিখিয়ের লড়াই। এই ধ্বংসে, লিখিয়ের শূন্যকামনা সত্ত্বেও যে বহুব্যবহার রচয়িতা জয়ী হয়েছেন, সেটা বীকমের অনিচ্ছাক্রমেই হয়তো হয়ে থাকবে।

‘Rajmohan’s wife’-এর স্তূতিকথন আমাদের উদ্দীপ্ত নয়। বরং এ বই লিখবার পরেই যে ইংরেজি ভাষার মৌল রচনার অভিমুখিতা তিনি পরিহার করলেন, নিজের অভিজ্ঞতা থেকে মধুসূদনের একদা-সাধিত বিক্ষেপের সংশোধন করে নিলেন, সেখানে তাঁর মহত্ত্ব। অথচ প্রলোভন তাঁর সামনে ছিল। ইন্দো-ইংরেজি কথা সাহিত্য, যা বিশ শতকে এসে শূন্য বিভিন্ন বিশ্ব-বিদ্যালয়ের পাঠ্যক্রম হিসেবেই নয়, ভারতবর্ষের বাইরে সহজে রত্নানিযোগ্য রসদ হয়ে উঠেছে, ‘Rajmohan’s wife’ উপন্যাসকে বিরেই স্বার্থ সূচনা করেছে। কিন্তু বীকমচন্দ্র মাতৃভাষার ফিরে এসে স্বপ্রতিষ্ঠা হলেন এবং অপরাপর ভাষার ভারতীয় লেখকের কাছে দীপ্যমান উদাহরণ হয়ে রইলেন। ঐ উপন্যাসের রচনাকালেই জন্মগ্রহণ করেন মহারাষ্ট্রের পথিকৃৎ উপন্যাসিক হরিনারায়ণ আশে (১৮৬৪-১৯১৯), যার পঁচিশটি উপন্যাসে বীকম-নির্দেশিত পথটি গোটা ভারতবর্ষে বিস্তারিত হয়ে গেল। ঐ পথটি মোহিনী মায়ার যতই বিতত হোক না কেন, পথিকৃৎের নির্দেশে শেষ পর্যন্ত যেন বড় সূচীর্ষিত। ‘কপালকুণ্ডলা’র তরুণীর প্রবাদপ্রতিম সেই কণ্ঠস্বর (‘পথিক, তুমি পথ হারাইয়াছ?’) ছাপিয়ে পরিণতির মুখে তাঁর নিখাদে বেজে ওঠে ভৈরবীর নাচরঙ্গোপম নির্ধারণ : ‘বৎসে! আমি পথ দেখাইতেছি।’ ‘দুর্গেশনন্দিনী’ কিংবাক ‘কপালকুণ্ডলা’র তবুও যে চরিত্রগুলি তারে বারেই অনির্দেশ্য সৌন্দর্যের মধ্যে হারিয়ে যায়, তার কারণ কথকের হাতের মূর্তি

তখনো পরোপদ্রি সংবন্ধ হয়নি, ঈষৎ মায়াবী ভূম্পর্শমুদ্রায় মেদুর রয়ে গিয়েছে সেই দক্ষিণ হাতের করাসুন্দলি। ক্রমশই অবশ্য মৃদুত্ববন্ধ হয়ে উঠেছে দক্ষিণপাণি, যার দাক্ষিণ্য যদিও অষোগ্যের উপর বর্ষিত হবার জন্য নয়।

এর কারণ বেশিদূরে খুঁজতে হয় না। কথকের যতই দেশ-জাতি-কালের প্রতি দায়িত্ব বেড়ে গেছে বলে মনে হয়েছে, সাহিত্য রচনার অনন্য মূল্য বিষয়ে তিনি সন্দিহান হয়ে উঠেছেন। গল্প লিখতে গিয়ে তাই গোড়ার দিকেই পরিণামী বক্তব্য (যেমন ‘রজনী’তে : ‘যে সৌন্দর্যের উপভোগে ইন্দ্রিয়ের সহিত সম্বন্ধ যুক্ত চিন্তাভাবের সংস্পর্শ মাত্র নাই, সেই সৌন্দর্যই সৌন্দর্য’) তাঁকে সংজ্ঞায়িত করে নিতে হয়েছে। এই কারণে তিনি তাঁর আদর্শ থেকে বিকেন্দ্রিত চরিত্রের উপরে ক্রমান্বয়ে অন্যায় হস্তক্ষেপ করেছেন। কী সেই আদর্শ? সনাতন হিন্দু ভারতের? তাই যদি হয়, তাহলে তিনি, দরকার পড়লে তাঁর হিন্দুমান্য বাইবেলের বিখ্যাত দশানুশাসনের সপ্তম অনুষ্ঠার মিশেল দিতে যাবেন কেন? জ্যোতীশচন্দ্র ঘোষ, তাঁর Bengali Literature শীর্ষক বইতে, অমরনাথকে উদ্ভিষ্ট লবঙ্গলতার নিষ্ঠুর উত্তির (‘লোকে পাখি পুষিলে যে স্নেহ করে, ইহলোকে তোমার প্রতি আমার সে স্নেহও কখন হইবে না’) পিছনে সংগতভাবেই সেই অভিসন্ধি খুঁজে পেয়েছেন। খৃষ্টীয় উত্তরাধিকারে বেড়ে ওঠা টলস্টয়ও, তাঁর আরম্ভ উপপাদ্য প্রতিষ্ঠা করতে গিয়ে, এতখানি নির্দয় হতে পারেননি। বীকম পেয়েছেন, ‘কেননা ঘাপিত জীবনের চেয়েও তাঁর কাছে জরুরি হয়ে উঠেছিল আরোপিত সুনীতিসংহিতা। সেই কারণেই লবঙ্গলতা আনা কারেনিনা হয়ে উঠতে পারেনি, টলস্টয়ের কাউন্ট প্রিন্সিকর চেয়ে প্রেমিক হিসেবে শতগুণে সত্যবান হওয়া সত্ত্বেও অমরনাথকে সে পরিবর্তন করেছে। শূদ্র সৌন্দর্যের আদর্শেই নয়, নীতির নিরিখেও যে তার সেই আচরণ কত মর্মাক্রান্তক, বীকম এক মহাত্মার জন্যও সেই চিন্তায় কালক্ষেপ করেননি। টলস্টয়ও তাঁর নারী চরিত্রকে দায়রা সোপর্দ করেছেন, কিন্তু সে তার সম্পূর্ণ পথ অতিক্রম করার পর। বীকম তাকে পথের মাঝখানেই অপরাধী বলে সাব্যস্ত করবার সুযোগ খুঁজেছেন।

‘রজনী’ (১৮৭৭) প্রকাশিত হবার সময় ১৮৭৫এ সূচিত ‘আনা কারেনিনা’ রূপগ্রহ করেছিল। ‘আনা কারেনিনা’র নিয়তি টলস্টয়েরও বোধহয় মনঃপূত হয়নি। তাই এর পরের বই ‘আমার স্বীকারোক্তি’তে (Ispoved / ১৮৭৯) তিনি বিধাগ্রস্ত মানুষকে তার অস্তিত্ব নিয়ে পরীক্ষা নিরীক্ষার অবকাশ দিয়েছেন। রুশো ও ভলতের-এর রচনায় উদ্দীপিত লেখক এখানে লক্ষ করেছেন, প্রচলিত বিশ্বাসের সঙ্গে শিল্প কিছদুতেই, এঁটে উঠতে পারছে না। এক্ষেত্রে শিল্প রচনায় কী যুক্তিবদ্ধতা আছে, সেই প্রশ্নে জর্জরিত হয়ে ‘লেখকপনার ছল প্রপঞ্চ’ বিষয়ে টলস্টয় যে বিশদ পর্যালোচনা করেছেন, তা থেকে বোঝা যায়, প্রচলিত আদর্শগুলির সঙ্গে আগে নিঃশর্ত মোকাবিলা না

করে তিনি আর শিল্প রচনার সাহস পাচ্ছিলেন না। এই প্রক্রিয়ার তিনি এমন-কি বলিষ্ঠ নৈরাশ্যাবিবেকে নিজের ধর্মের গাঁড়ি ছেড়ে বৃদ্ধ এবং ভারত-পথিক শোপেনহাওয়ারের দীক্ষায় দীক্ষিত হতে চেয়েছেন। অপরাপর চিন্তাধারা সম্পর্কে গিজার অসহিষ্ণুতার অসারত্ব নিয়ে তাই তিনি এমন সমস্ত রুঢ়ভাষণ শূন্য করে দিয়েছেন, যার ফলে রুশ অর্থডক্স চার্চ তাঁকে ১৯০১-এ বহিষ্কৃত করে। রুশোর এই দঃসাহসিক আত্ম অতিক্রান্তির পাশে বীকমকে অনেক নিজীব মনে হয়। স্বীকার্য, তাঁর সাম্য (১৮৭৯) গ্রন্থে বীকম বীশদ্ব্যংষ্ট বৃদ্ধ ও বীশদ্ব্যংষ্ট তিনি তাঁর জায়গায় সাম্যাদর্শের তিনটি শৃঙ্খলস্বরূপ দাঁড় করাতে চাইলেন। এমন কি ‘সামাজিক বৈষম্য’ দূর করতে গিয়ে অনেকটা সদ্যলব্ধ তত্ত্বের উদ্দীপনায় বলে উঠলেন : ‘হিন্দুশাস্ত্রানুসারে কদাচিত্ স্ত্রী বিষয়াধিকারিনী হয়.....এ অধিকার কতটুকু? আপনার ভরণপোষণ মাত্র পাইবেন, আর তাঁহার জীবনকাল মধ্যে আর কাহাকেও কিছুর দিবেন না, এই পর্যন্ত তাঁহার অধিকার। পাপাত্মা পুত্র সর্বস্ব বিক্রয় করিয়া ইন্দ্রিয়সুখ ভোগ করুক, তাহাতে শাস্ত্রের আপত্তি নাই...’ এই বোধহয় প্রথম নিজের অজ্ঞান্বে, বীকমচন্দ্র সনাতন হিন্দু বিধির বৈধতা নিয়ে প্রশ্ন তুললেন। কিন্তু তাঁর কোনো উপন্যাসে এর উত্তরাধিকারের কণামাত্র সঞ্চারিত হল না। হিন্দুধর্মে আত্মাশীল অথচ তার অন্তর্নিহিত ‘সামাজিক বৈষম্য’ নিয়ে ক্ষুদ্র প্রেমচন্দ্রের ‘বীরোবালি বিধবা’ (সপুত্র বিধবা) নামক ছোটগল্পে বরং সেই প্রথাতিরেক শিল্পভাষা পেয়েছে। মমতা আর গ্লোমের অন্তর্ভবনে অনন্যসাধারণ ঐ গল্পে অযোধ্যানাথের বিধবা পত্নী কুলমতী তাঁর স্বামীর শেষকাজে তাঁর ইচ্ছামতো ফুলটুকুও কিনতে পারছেন না, কেননা হিন্দু সমাজের প্রতিনিধি তাঁর চারটি ছেলেই এখন থেকে তাঁর ভাগ্যের নিরামক। এই চারজন ‘বিধিসম্মত’ দঃশাসন, হিন্দু আইনের দোহাই দিয়ে যখন তাদের একমাত্র বোনের বিবাহে ‘প্রয়োজনের অতিরিক্ত খরচ করতে নারাজ হয়’, আমরা এরকম একটি অনিবার্য দৃশ্যের ভিতরে গিয়ে দাঁড়িয়ে পড়ি :

কুলমতী শাসিত স্বরে প্রশ্ন করলেন : ‘এই আইনটা আমার একটু বোঝাবে?’  
উমানাথ গরগর করে বলতে থাকলেন : ‘এই আইন বলে, বাবার মৃত্যুর পর ছেলেদেরই সমস্ত-কিছু প্রাপ্য। মায়ের শুধু ভাতকাপড় জুটলেই হলো।’ কুলমতী কঁপে গিয়ে জিপ-গেস করেন : ‘কে? এই আইন বানিয়েছে কে?’ উমানাথ উত্তর করলেন : ‘কে আবার, আমাদের শুদ্ধশীল মহারাজ মহু।’ কুলমতীর এক মুহূর্ত বাক্যবরণ ঘটল। তার পরেই আহত স্বরে বলে উঠলেন : ‘তার মানে তোমাদের কেলে দেওয়া উচ্ছিন্ন নিয়েই আমাকে বেঁচে থাকতে হবে?’

উমানাথ বিচারকের নিষ্পত্তি নিয়ে উত্তর করলেন : ‘তা সে যুঝাঝেই তুমি ব্যাপারটাকে ভাখো-না কেন।’

কুলমতী : ‘কী বোঝা অধিকার! আমিই বীজ পুতেছিলো বলেই তো গাছগুলো

বেড়ে উঠল। তারাই কিনা আমার আর কোনো ছায়া জোপাচ্ছে না। এই যদি কাছন হয়, তাকে সবাই পুড়িয়ে ছাই করে দিচ্ছে না কেন?’

‘সাম্য’র আগে বা পরে বিষ্ণু-অঙ্কিত কোনো নারীর মূখ থেকে এরকম দৃষ্ট ভৎসনা আমরা শুনিনি। বড়জোর আমরা ‘দেবী চৌধুরানী’তে প্রফুল্লর মাতৃশ্রাব্ধের দৃশ্যে অসহায় নারীর প্রতি বাধ্যতামূলকভাবে করুণাপরবশ কিছুর ‘বাঙালি’ প্রতিবেশীর সাক্ষাৎ পাই, যারা প্রফুল্লর সমূহ সর্বনাশের জন্য দায়ী হওয়া সত্ত্বেও এক মূহুর্তেই হিন্দুত্বের মহিমাবশে বলতে পারে, তুমি এখন অনাথা বালিকা—তোমার সঙ্গে আর আমাদের কোনো বিবাদ নাই।’ যেন অনাথা বা দেবী না হলে বিষ্ণুমের স্বপ্নলব্ধ হিন্দু সমাজে নারীর কোনো স্থান নেই, যেন এই স্তরের মধ্যে যারা রয়ে গেছে, তাদের প্রত্যেকেরই চরিত্রচ্যুতি ঘটে গেছে। অভিজাত ও কৃষকসমাজের অসাম্যের দরুণ ততটা নয়, যতটা নারীর স্বাধিকারের সম্ভাব্য মাত্রা সম্পর্কে জাতির জনক হিসেবে মনস্থির করতে না পারার জন্যই ‘সাম্য’ নামক ক্রান্তিসূচক গ্রন্থটি বিষ্ণুমকে প্রত্যাহার করে নিতে হল।

বিষ্ণুমের স্বকপোলকল্পনায় ক্রমেই যুক্তিবাদের প্রাতিভাসিক একটি আদল ফুটে উঠছিল। প্রোক্রাস্টাস বলে এক স্বেরাচারী ছিলেন যিনি তাঁর শিকারকে নিজের মনঃপূত মাপে কেটে নিতেন। এই সূত্রেই নন্দনতত্ত্বে প্রোক্রাস্টিস মানদণ্ডের কথা আছে। বিষ্ণুমচন্দ্রকে অনায়াসেই এই প্রোক্রাস্টিসতার দ্বায়ে অভিযুক্ত করা চলে। তিনি তাঁর গোপন আরাধ্য পার্শ্চিম দার্শনিক বা ভাবদুর্দের ধ্যানধারণার যেটুকু অংশ তাঁর কাজে লাগে, সেভাবেই তাঁর কাজ হাসিল করেছেন। ষোণেশচন্দ্র বাগল এ প্রসঙ্গে আমাদের একটি সূত্র উপহার দিয়েছেন, ‘দেবী চৌধুরানীর (প্রকাশ কাল ১৮৮৪) অন্যতম মটোরুপে ক’তের Catechism of Positive Religion হইতে এই উক্তিটি তিনি সমাদরের সহিত উদ্ধৃত করিয়াছেন, the general law of Man’s Progress, whatever the point of view chosen, consists in this that Man becomes more and more religious।’ এই নিব্বাচনের উপবাক্যটি (‘যে কোনো দৃষ্টিকোণই নেওয়া যাক না কেন’) বিশেষ অনূধাবনযোগ্য। মানুষকে ক্রমান্বয়ে ধর্মীয় এবং ধর্মসর্বস্ব হতে হবে (অথবা আরো হিন্দু হয়ে উঠতে হবে), তাঁর সৌজন্যে তাঁর নিজস্ব দৃষ্টিকোণ অনুযায়ী ক’তের চিন্তাধারণাকে ইচ্ছামতো সাজিয়ে নিয়োছিলেন তিনি। সন্দেহ নেই, ভবিষ্যতের মানবসমাজকে, জীবনানন্দের আকোঁটাইপ সূচনেনার মতোই যেন, দেখতে চেয়েছিলেন ঐ ফরাসি ভাবদুর্ক, এবং তাকে ‘মানবিক এক দেবী’ (অবশ্যই দেবী চৌধুরানী নয়) বলে সম্বোধন করেছিলেন। কিন্তু সেটা তাঁর মূল সিদ্ধান্ত, এমন-কি স্বকীয় চিন্তার কাঠামো, নয়। ক’তের পাজি ভিজমের প্রধান প্রতিজ্ঞা অবশ্যই মানুষ, কিন্তু



সে জ্ঞানও তার প্রয়োগের অন্তঃস্থ সেতু। ক'তের পূর্বসূরি দেকাত'ও জ্ঞানবিজ্ঞানের যাবতীয় পদ্ধতিপ্রক্রিয়ার মূল ভরকেন্দ্র করে তুলেছিলেন মানুষের ব্যবহারোপযোগিতাকে। পদার্থবিজ্ঞানী হেল্মহোল্‌ৎসও জ্ঞানের পরিণামী পরমার্থ রাজনৈতিক প্রতিষ্ঠানের সংশোধন এবং ব্যক্তিমানুষের সামগ্রিক বিকাশের মধ্যেই খুঁজেছেন। এই পথেই এগিয়ে ক'ং মানুষের সাংস্কৃতিক ইতিহাসের দ্বিক্রমিক পথনির্দেশ দিয়ে গিয়েছেন : ১. পৌরাণিকতার কুরাণায় সমাচ্ছন্ন ধর্মচিন্তা → ২. শর্তহীন দার্শনিক সমীক্ষণ → ৩. অমোঘ ( positive ) প্রজ্ঞান যা মানুষকে হয়তো-বা পূর্ণতা দিতেও পারে। ক'তের 'হয়তো-বা' বাক্যে এক অবশ্যাস্তাবী কানাগলিতে পর্যাঁষত হয়েছে। ক'তের আত্মপরিপূর্ণতিনির্ভর চিন্তনে মানুষের ক্রমবিবর্তনে জ্ঞান ও অস্তিত্বের যে অবিপ্রান্ত টানাপোড়েনের সমাচার আছে, বাক্যের উত্তরণসর্বস্ব সংস্কারে তার তিলমাত্রও নেই। প্রকৃত প্রস্তাবে, বাক্য তার স্বনির্বাচিত গদ্যরূকে নিদারুণ ভুল বদিয়েছেন। পার্থ চট্টোপাধ্যায়ও তাঁর National Thought and the Colonial World ( ১৯৮৬ ) বইতে প্রতিপন্ন করতে পেরেছেন, এনলাইটেনমেন্ট—পরবর্তী যুগের যাবতীয় দার্শনিকদের ভাবনা-চিন্তার প্রকরণ গ্রহণ করে আমাদের এই আদর্শশিক্ষণী কীরকম, যেন-তেন-প্রকারেণ, অকাতরে তাঁর স্বকীয় পূর্বনির্গত সিদ্ধান্তে নিশ্চিত নোঙর করেছেন।

ভারতীয় ( হিন্দু ? ) দর্শনের শ্রেষ্ঠত্ব প্রতিপাদন করার জন্যই পশ্চিমাগত-আকরঞ্জ বা উৎসকে অংশত ব্যবহার করা সংস্কারক বাক্যের এক রকম প্রিয় অভ্যাসে দাঁড়িয়ে গিয়েছিল। এই সদিচ্ছাজনিত 'বিকৃতি' সাধনের শিকার হয়েছেন, আরো অনেকের মতোই, ইমানুয়েল কান্ট। কান্ট তাঁর অভিজ্ঞতা নিরপেক্ষ ধারণাবর্গের ( a priori ) প্রয়োজনীয়তা এবং সর্বোপযোগিতার কথা বর্ণনা করে প্রস্তুত ছিলেন অভিজ্ঞতাসাপেক্ষ ধারণাবর্গের ( a posteriori ) সংশ্লেষাত্মক জ্ঞান তার দ্বারা সম্ভবপর হয় কি না। এই বিভাজন থেকে অন্যতর একটি মীমাংসায় পৌছবার জন্যই কান্ট অতীন্দ্রিয় দর্শনের ( Transzendental-philosophic ) দিকে চলে এসেছেন, যিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর যার মর্মকথা হয়ত ধরতে পেরেছিলেন। 'অতীন্দ্রিয়' বলতে সেই লক্ষণের কথা কান্ট বদিয়েছেন যা পদার্থনির্ভর অভিজ্ঞতাকে পার হয়ে যায়, অথচ যে-অভিজ্ঞান বিদ্যমান না থাকলে আদৌ কোনো অভিজ্ঞতাই ( যেমন, দেশ, কাল, কাষ'কারণসমূহ ) সম্ভব নয়। কান্টের মতো অতীন্দ্রিয় দর্শন এজন্যই সম্ভব যে জগতের যাবৎ বিষয়ীতে একই ধ্যানধারণা সূচনিত ; অভিজ্ঞতানিরপেক্ষ উপাদানগুলি প্রবৃত্ত বিশ্বকে অনুকরণ করে না, তার মধ্যে প্রয়োগ করে মাত্র। এক্ষেত্রে মনে রাখা দরকার প্রৈটোই প্রথম সত্তার বিভিন্ন বিন্যাস ও ধরনের মধ্যে মৌল ভাবনার ( a priori ) উপস্থিতি:

অনুভব করেছিলেন। বীজকম কাণ্টের ধারণা বদ্বিধানে বলতে গিয়ে, তাঁর ‘জ্ঞান’ প্রবন্ধে যেন প্লেটোর ধারণাটাই কাণ্টের ঘাড়ে চাপিয়ে দিলেন : “ইন্দ্রিয়ের প্রকৃতি সর্বত্র একরূপ। এইজন্য আমাদের কাল, আকাশাদির সমবায়ের নিত্য জ্ঞানিতে পারি। এই জ্ঞান আমাদেরগেতেই আছে—এজন্য কাণ্ট ইহাকে স্বতোলক বা আভ্যন্তরিক জ্ঞান বলেন।” কেন এই প্রত্যারোপ ? বীজকমের স্বাদেশিক আবেগবদ্ধি এখানে অত্যন্ত প্রকট, কেন না তিনি পরক্ষণেই সিদ্ধান্ত করেছেন, ‘পাঠক আবার দেখিবেন যে, আধুনিক ইউরোপীয় দর্শন, ফিরিয়া ফিরিয়া সেই প্রাচীন ভারতীয় দর্শনে মিলিতেছে।’

কোথায় এই কাকতালীয় মিল ঘটল, আমরা ক্ষুদ্রবুদ্ধিতে তার কোনো আভাস পাই না। ভাবতে বসি, কাণ্টের সঙ্গে ‘ভগবদ্গীতা’র সাদৃশ্য যেখানে অব্যর্থ, বীজকম কেন তার ধারে কাছে ঘেঁষলেন না ? গ্রেগর পাউল তাঁর ‘এশিয়া ও ইয়োরোপ তুলনামূলক দর্শন’ (Asien und Europa—Philosophien in Vergleich) বইতে একটি বৈদ্যুতিক উক্তি করেছেন : ‘ভগবদ্গীতার আছে নিষ্কাম কর্মের কথা, যার পাশে কাণ্টের বস্তুদহ দর্শনের তপশ্চর্যা ( যা গীতার সঙ্গে চূড়ান্ত সাদৃশ্যবহ ) বড়ো বিবর্ণ দেখায়।’ এভাবে দেখলে হিন্দু দর্শন এবং কাণ্ট উভয়ের প্রতিই হয়ত বীজকম সন্নিবিচার করতেন।

আসলে ভারতীয়তা বলতে জড়ের উপরে চৈতন্যের একাধিপত্যই বোঝায়, এই ধারণাবশে তিনি ইয়োরোপীয় ‘জড়বাদী’ সভ্যতাকে বিচার করেছেন। কখনো-কখনো ইয়োরোপীয় সভ্যতা বা সাহিত্যের কোনো-কোনো প্রতিভূ-পুরুষের কোনো-কোনো উপলব্ধির প্রশংসাও তিনি শূন্যমাত্র এই কারণেই করেছেন, কেন না তাঁর মনস্কতায়, আমাদের দেশেই তাদের পূর্বসূর (যেমন ‘কতকগুলি বৈদিক ঋষি তাহা বদ্বিতেন’) রয়ে গিয়েছিল। জড়কে জড় হিসেবে দেখা উপাসনার দ্বিতীয় স্তর, এরকম ঠাউরে তিনি যখন বলেন ‘গেটে (Goethe) বা বর্ডস্‌ওয়ার্থ (Wordsworth) এই জাতীয় জড়োপাসক’ (এই আজগবি ধারণাটা তিনি কোথায় পেলেন?), সেখানেও বৈদিক ভারতের মহিমা প্রচার তাঁর লক্ষ্য। আমাদের মনে হয়, তাঁর জড়-চৈতন্যের স্বসংক্রান্ত বোধ শংকরাচার্যের ‘স্বাভা-প্রকাশিকা’র দ্বারা বিভাবিত (তুঃ, চিত্রপুঙ্খাম্ মে জাড্য সত্যস্বাম্ভান্তং মম।/আনন্দস্বাম্ভান্ মে দ্বংখ মজ্ঞানাদ্ ভাতি তৎস্বম্’ অর্থাৎ ‘আমি চৈতন্যময়, আমার ভিতরে জড়তা নেই; আমি-সত্যস্বভাবী, আমার মধ্যে মিথ্যা নেই; আমি আনন্দময় আমার মধ্যে দ্বংখ নেই—অজ্ঞান থাকার দরুণই জড়তা, মিথ্যা এবং দ্বংখ প্রকাশ পায়)। এই তত্ত্ব শংকরাচার্যে এক অপূর্ব শিল্পরূপ পেয়েছে : ‘আমি ছাড়া দেশ না থাকার আমি কোথায় আবার যাব (‘হৃদশাভাবাৎ ক্ব গন্তব্যং’)?’ অমরনাথ যখন বলেন, ‘আমার অন্তরে যাহা আছে, তাহা তোমায় বাহ্য জগৎ দেখাইবে, সাধ্য কি ?’

কুসুম এ মৃত্তিকায় ফুটে, যে বায়ু এ আকাশে বয়, যে চাঁদ এ গগনে উঠে, যে সাগর এ অন্ধকারে আপনি মাতে তোমার বাহ্য জগতে তেমন কোথায়।', বঙ্কিম তাঁকে দিয়ে প্রাচ্যভারতীর সেই সুন্দর অহংকার সুন্দরভাবেই ব্যক্ত করেন। কিন্তু পরক্ষণেই অমরনাথকে জড়ত্বের প্রতি সুদৃষ্ট প্রলোভনের জন্য তিনি দেশে-দেশে ঘুরিয়ে মারেন।

অত্যন্তপরিসরের মধ্যেই ঈষৎ বেপথুমান চরিত্রকে তিনি যেভাবে নাকানি চোবানি খাওয়ান, সেরকম অতর্কিতে কখন প্রতীচ্যের মননশিল্পীদের বর্গীকরণকেও প্রাচ্যায়িত করে বসেন। 'চৈতন্যবাদ' প্রবন্ধের একই জায়গায় যখন তিনি বলেন, 'এই সত্য ( The True ), শিব ( The Good ) এবং সুন্দর ( The Beautiful ) এই ত্রিবিধ ভাব মানবের উপাস্য,' অনিবার্যতাই আমাদের মনে পড়ে যায় ভিক্টর কুজ্যার 'সত্য, সুন্দর, মঙ্গল' ( Du vrai, du beau et du bien/১৯৫৪) নামক একটি অসামান্য গ্রন্থের প্রসঙ্গ। ঐ বইটি যেন ভারতবর্ষেও লেখা হতে পারত, এরকম কথাই পাঠকের মনে আসে। কিন্তু যেহেতু ব্রাহ্ম ঠাকুরবাড়িতে ঐ গ্রন্থ প্রচারিত হয়েছিল, তার উপরে স্বেচ্ছিত বৈদিকতা আরোপ করে বঙ্কিমচন্দ্র তাকে 'শুদ্ধ' করে নেন। প্রশ্ন ওঠে, ঐ সব ভারতীয় ধ্যানচিন্তার পাশাপাশি বন্ধনীতে কেন তিনি তাহলে অনবরত ইংরেজি সংজ্ঞাশব্দ ব্যবহার করছেন? তার কারণ, প্রতিযোগিতা করে তিনি দেখাতে চাইছেন, সমকালীন ইয়োরোপের এসব চিন্তা শাস্ত্রত ভারতেরই উত্তরাধিকার, পশ্চিম তাকে অসম্পূর্ণ অর্থে ব্যবহার করেছে।

কার্ল মার্কস যতই বলুন, প্রচলিত অর্থে ভারতবর্ষে স্বর্ণযুগ বলে কোনো কিছু ছিল না, বঙ্কিম তারই প্রবর্তনায় প্রাচীন কল্পভারতের সঙ্গে সমসাময়িক পশ্চিমের তুলনা করে তাকে জড়বাদী অথবা পথভ্রষ্ট বলে সাব্যস্ত করেছেন। ইয়োরোপের তৎকালীন ভারততান্ত্রিকদেরও তিনি একই গরজে যেভাবে নির্জিত করেছেন, সেটা বড়ই হৃদয়হীন ঠেকে। তাঁরাও তো বঙ্কিমের মতোই, আহুত তথ্যের মাধ্যমে একটি ভারত প্রতিমা নির্মাণ করে নিতে চেয়েছিলেন। একমাত্র সেক্ষেত্রেই, যখন পশ্চিম এবং অনুকৃতিপ্রিয় ভারতীয়দের তিনি একই পর্যায়ে অন্তর্গত করে কোতুকোঙ্কল ব্যক্তি-রচনা লিখেছেন, সামঞ্জস্যের বিধানে তাঁর জাতীয়তাবোধ শ্রীমন্ত হয়ে উঠেছে। তাই উপন্যাসে নয়, প্রবন্ধেও নয়, একমাত্র 'কমলাকান্তের দপ্তরে'ই, প্রসঙ্গ নির্দলীয় দৃষ্টিপাতে সম্পন্ন স্বদেশভাবনা আমাদের কাছে একাধারে উপভোগ্য ও গ্রহণযোগ্য হয়ে উঠেছে। যখন তিনি বলেন, 'দুই রকমের পলিটিক্স দেখিলাম—এক কুর্দরজাতীয়, আর এক বৃষজাতীয়। বিস্মার্ক এবং গর্শাকফ এই বৃষদ্বয়ের পলিটিশ্যান—আর উল্টিস হইতে আমাদের পরমাত্মীয় রাজা মদ্রিচাম রায় বাহাদুর পর্যন্ত অনেকে ওই কুর্দরের দরের পলিটিশ্যান,' তাঁর সেই সমীক্ষণ, আত্মস্ব বহুদর্শিতা এবং তীক্ষ্ণাভ

আত্মসমীক্ষণের সমবিতরণে আজো, অথবা আজই, আমাদের কাছে প্রাসঙ্গিক হয়ে ওঠে। নিজের এই ধরনের রচনাকে বঙ্কিম 'ননসেন্স' আখ্যা দিয়ে বলেছেন, এরকম তিনি অন্তহীন প্রাচুর্যে লিখে যেতে পারেন। কেন তিনি আমাদের জন্য এমন আরো অনেক আপাতঅর্থহীন বিশ্রুঙ্খলাপের নিদর্শন রচনা করে গেলেন না, সেজন্য আজকে পাঠকের অভিমান স্বাভাবিক।

কিন্তু সেটা বঙ্কিমের পক্ষে সম্ভব ছিল না। তিনি যে শব্দ লিখতেই আসেন নি, শেখাতেও এসেছেন সেই অতিরিক্ত বিবেচনায় সৃষ্টিধর্মী রচনা থেকে তিনি বিরত হলেন। ভিক্টোরীয় যুগের জাতক বঙ্কিম, মেকলের মতোই, সৃজন থেকে গঠনে বৃত্ত হতে গিয়ে অতীতের কৃপণ সংরক্ষণে শক্তিক্ষয় করাটাই প্রধানতম কর্তব্য বলে গণ্য করলেন। তাঁর পূর্বসূরি মধুসূদন তাঁর সর্বশক্তি নিয়ে যেখানে শর্ত ছাড়াই ভবিষ্যতের দিকে তাঁর নন্দনসত্তা মেলে ধরেছেন, বঙ্কিম সাহিত্যকে স্বপরিচয় আধার বলে মনে না করে তাঁর মনীষা ও মননের মাধ্যমে পরিণত করে তুলেছেন। ঔপনিবেশিক আবহে, ইংরেজদের অগোচরেই, মার্কসকথিত যে বিপ্লব শব্দ হয়ে গিয়েছিল, মধুসূদনের কপালে ছিল তারই জন্মতিলক, তাঁর যাত্রা তাই মিলটনের ইংল্যান্ডে সমাপ্ত হয়নি, দেশে-দেশান্তরে প্রসারিত হয়ে গিয়েছে। তিনিই প্রথম ভারতীয়, যিনি ইয়োরোপকে আবিষ্কার করেছেন এবং সেই আবিষ্কারের পথেই ভারতাত্মার সম্মান পেয়েছেন। সেকাজ তাঁকে স্বতন্ত্রভাবে করতে হয়নি, রচনার প্রক্রিয়ার মধ্যে থেকেই তার স্বতন্ত্রচালনা ঘটেছে। সৃষ্টি-কর্মের দুই পদাঙ্গসিদ্ধ প্রাক্-পদ্যে দ্বয়নুসাস এবং অ্যাপোলোর সঙ্গে আমাদের এই দুই শিল্পীর তুলনা করা যায়। দ্বয়নুসিস পঞ্চটি তত্ত্বলেশমুক্ত যেখানে উদ্ঘাটনের, চ্যালেঞ্জের আনন্দে চঞ্চল, অ্যাপোলোপ্রাণিত শক্তি সেক্ষেত্রে সর্ব-কিছুর ভেবেচিন্তে ভারসাম্যের ভারতায় সতর্ক এবং সংগঠনপ্রিয়। দ্বয়নুসিস পঞ্চায় শিল্পী নিজেকে সৃষ্টির মুহূর্তে উন্মোচিত করেন, পক্ষান্তরে অ্যাপোলোনিয় সংস্কারক প্রায়শই খুঁজতে, হাতে পুঁথিপঞ্জিকা ও প্রমাণপত্র নিয়ে চলতে-চলতে শব্দ অন্যান্য পঞ্চচারীর নয় নিজের যাত্রাও প্রতিহত করে তোলেন। মধুসূদন, এই মানদণ্ডে, দ্বয়নুসিস পথের বাধাবিমুক্ত পথিক, যিনি আমাদের সম্মুখে হাঁটছেন এবং অ্যাপোলোধর্মী বঙ্কিম আমাদের ঐতিহ্যচেতন করে তুলতে গিয়ে নান্দনিক অর্থে আমাদের আর আকর্ষণ করতে পারছেন না।

শব্দ উনিশ শতকীয় বাঙালি সমাজের দ্বন্দি শক্তির ক্ষেত্রেই নয়, প্রদত্ত সময়ের শেষ পর্যায়ে অন্যান্য অঞ্চলে ভারতীয় শিল্প ধারণার সূচনাতেও আমরা আমাদের স্বভাবের এরকম দ্বিমুখিতার পরিচয় পাই। মারাঠি বুদ্ধন মধ্যবিত্ত চিন্তানায়ক, বালগঙ্গাধর তিলক (১৮৬৫-১৯২০) এবং গোপালকৃষ্ণ গোখলে (১৮৬৬-১৯১৫) যথাক্রমে অতীতপ্রসঙ্গী এবং বিশ্বমুখী ভাবনার

মধ্যে তাঁদের স্বদেশপ্রেম ন্যস্ত করেছিলেন। এঁদের উভয়েরই পশ্চাৎপটে ছিলেন মেকলের থেকে সম্ভবত আরো অনেক বেশি উদারনৈতিক মাউন্ট স্টুয়ার্ট এলফিনস্টোন। আমরা শেষ পর্যন্ত দেখতে পাই মহারাষ্ট্রের সাহিত্যে গোথলের সংস্কারমুক্ত স্বদেশধারণারই প্রতিষ্ঠা ঘটেছে। কিন্তু এঁরা উভয়েরই ছিলেন সমাজসংস্কারক, তাই কীভাবে সাহিত্যলেখকদের মানসে তাঁদের অভিঘাত ঘটেছিল, সে প্রসঙ্গ এখানে ততটা জরুরি নয়।

প্রসঙ্গত শব্দ এটুকুই বলা চলে, যুগের দায়ভাগ শিল্পীর উপর কী করে বর্তায় এবং তিনি তার রূপান্তরে তাঁর শিল্পকে কতখানি মর্যাদা দেন, সেটাই আমাদের কাছে অনুসন্ধানের পরিধি। ফুকো দ্বরকম সংস্কৃতিরূপের কথা বলেছেন : একটি শাসকের এবং অন্যটি তাকে সম্ভব করে-তোলা প্রথর প্রতাপের ( sous sol ) আওতায় বেড়ে ওঠা বিজিত সংস্কৃতি। দ্বিতীয় সংস্কৃতির ধারাকে ফুকো ‘বিপ্লবের জ্ঞান’ হিসেবে দেখেছেন। ব্রিটিশরাজের উদ্দেশ্য ছিল এমন একটি সাংস্কৃতিক রাজনীতি ( Kulturpolitik ) রচনা, যার ফলে তার ক্ষমতা ভারতবর্ষে অব্যাহত থাকে। আমাদের সৃজন শিল্পীরা বিজ্ঞতার ঐ সংস্কৃতির ইডিল্লম আয়ত্ত করে নিয়েই ক্ষান্ত হননি, বিজিত, বিপ্লব নিষ্কম্ব সংস্কৃতিরূপের বিভিন্ন সম্ভাব্য উপাদান কাজে লাগিয়েছেন। ‘বিপ্লবের জ্ঞান’কে, ঔপনিবেশিক ভারতবর্ষে, এমন-কি প্রতিস্পর্ধীর জ্ঞানশক্তিতে পরিণত করেছেন ব্যতিক্রম। কিন্তু সেইখানেই তাঁর সীমা। অন্যদিকে, মধুসূদনের স্বভাবই ছিল স্বাধীনতা যুগের কাছ থেকে পাওয়া দায়িত্বকে অনাস্রাসে পালন করেও তিনি, প্রতীচী-প্রাচীর দ্বিসাংস্কৃতিকতা ইত্যাদি অবাস্তব বিবেচনা বালাই না করে, সৃষ্টির আনন্দে আমাদের শতককে স্পর্শ করলেন। এতই তিনি আমাদের আলোড়িত করে আছেন যে তাঁর রচনা থেকে অংশ নিয়ে আজকের পৃথিবীর নানা দেশে সুযোগসন্ধানী নানান সাম্রাজ্যবাদী শক্তির বিরুদ্ধে সংগ্রামের আয়ত্বও সহজেই আমরা পেয়ে যেতে পারি। কিন্তু সেটাই তাঁর পরিচিতি নয়। এমন-কি সারা এশিয়ার মধ্যে প্রথম ব্র্যাংক ভাস বা সনেটের প্যারোনিয়র জনক, কিংবা ‘যথার্থ স্বদেশপ্রেমী’ বা ‘প্রকৃতই বিশ্বনাগরিক’ এসমস্ত কোনো পদবীর নিগড়ে আমরা তাকে দেখতে চাইলে সেটা হাস্যকর হবে। আসলে তিনি যে আমাদের এত নিবিড়ভাবে অধিকার করে আছেন, তার কারণ তাঁর কাছ থেকে আমরা বাঁচার একটি বিনীত অথচ স্পর্ধিত পারমিতা পেয়ে যাই : শিল্পীর মৃত্তির শেষ নেই।

আরোহ-অবরোহ



## রবীন্দ্রকাব্যের প্রথম পর্বাস্ত : ব্রাহ্মমূর্ত্তের সজ্জিকণে

গীতাজলি প'ড়ে এজরা পাউণ্ডের মনে পড়েছিল দাক্তের পারাদিসোর কথা । এই তুলনাসূত্রটিকে ক্রিষ্ট না করেও বাড়িয়ে নেওয়া চলে । এমন কথা অসংকোচে বলা চলে রবীন্দ্রনাথকেও দাক্তের মতো পর্যায় থেকে পর্যায় পার হয়েই পরিণতির দিকে যেতে হয়েছিল । Karl Vossler-এর বিশ্লেষণে এ-কথা প্রমাণিত হয়েছে, দাক্তের উদ্ভাসিত ঈশ্বরীশ্রোতের পদ্যপটে আছে মানবস্বভাবের অনালোকিত, অমীমাংসিত স্তর । বিশেষ Canzoniere-এর এক গদ্য কবিতায় সেই রক্তমাংসের বেহমানস এতো স্পষ্ট এতই উচ্চারিত যে তার মধ্যে প্রচ্ছন্ন অন্তর্দ্বন্দ্বটি চিনে নেওয়ার জন্য বিশেষজ্ঞের প্রয়োজন হয় না । অথচ কে না জানে এ শব্দই একটি স্তর, যাকে ছাপিয়ে দাক্তের মিলনাস্ত মন্ত্রভাষণ, পারাদিসোর সোরিশিখর । রবীন্দ্রনাথের কবিতায় এভাবে স্তরনিরূপণ যে একান্ত অসম্ভব এমন কথা মেনে না নিলেও এ-কথা বলব তিনি সে-সুযোগ আমাদের একরকম দেননি । তাঁর রচনার প্রথমতম পর্যায়টিকে তিনি কেন সূর্যের মূখ দেখাতে কুণ্ঠিত ছিলেন, তাঁর কারণ দেখাতে গিয়ে তিনি বলেছেন তাঁর সেই পর্বের রচনায় ভূ-সংস্থান জেগে ওঠেনি । এখানে একটু তলিয়ে দেখলেই চোখে পড়ে রবীন্দ্রনাথ কবিতাকে প্রায় প্রথম থেকেই ভাষার সমস্যা হিসেবে নিতে উদ্যোগী ছিলেন । এবং সেই ভাষাকে মানবস্বক পবিত্রতম সাংস্কৃতিক পরিচয়, তাঁর আদান-প্রদানের সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম ও শ্রেষ্ঠতম সম্পদ বলে রবীন্দ্রনাথ অনুভব করেছিলেন । ফলত তাঁরুণের প্রথম বাক্যে ঘুরেই তিনি ভাষার সেই ভূমিকা সম্পর্কে গভীরভাবে সচেতন হয়ে উঠলেন । আজ যাকে আমরা 'অর্চলিত সংগ্রহ' বলে অভিহিত করছি, তাঁর সঙ্গে তাই তাঁর পরবর্তী রচনাবলির আপাত-দৃশ্য ব্যবধান । অর্চলিত সংগ্রহ বা তৎসংক্রান্ত কবিতাবলি অসম্মান, স্বভাবের কাছাকাছি, অনতিশীলিত ।



অবাবহিত পরেই আমরা রবীন্দ্রনাথের কবিতাকে দেখিতে পাই মননে ও কথনে সদৃশমঞ্জর, আদর্শের আভার দীপ্যমান, পরিশীলিত রূপে। গীতাজলির অনেক আগেই, চিত্রায়—এমন-কি তারও আগে, সম্ভবত প্রভাত-সংগীতেই পরিচিত-অপরিচিত নির্বিশেষে তাঁর আত্মসচেতন শব্দব্যবহার, সৌজন্যসুন্দর আলাপচর্চার বরণ্য মূর্তিটি দেখা গিয়েছিল। কিন্তু তাঁর সেই আতিথেয়তা নিরুত্তাপ নয়, আদর্শবাদ স্বভাব-বিবিস্ত নয়। অচলিত সংগ্রহের অনাদৃত ধূসর পাণ্ডুলিপি থেকে মানসীর এক পর্যায়ের রক্তিম কবিতাগুচ্ছ পর্যন্ত তাঁর কবিতার ঐহিক সত্তার তীব্র উত্তাপ কখনো অবাধে কখনো অতিক্রান্তে প্রকাশমান।

সেই মূহূর্ত রবীন্দ্রনাথের কাছে নিশ্চয় আত্মনির্মিতর, দোলাচলের। তরুণ রবীন্দ্রনাথের মনে সেই মূহূর্তের অভিঘাত যে-প্রবণতা সূচিত করেছিল, তাকে কি সাহিত্য সমালোচনার পরিভাষা অনুসারে নিয়ো-রোমান্টিক বলব? যতোদূর মনে পড়ে, ব্রজেন্দ্রনাথ শীলের পূর্বে এ বিষয়ে চিন্তান্বিত হননি। রোমান্টিক কাব্য-আন্দোলনের অগ্নুস্মৃতি স্তর-বিবর্তন বর্ণনাপ্রসঙ্গে ব্রজেন্দ্রনাথ ‘রোমান্টিক’ ও ‘নিয়ো-রোমান্টিক’ শব্দ দুটিকে স্বতন্ত্র করে দেখতে চেয়েছিলেন। শেষোক্ত শব্দটির তাৎপর্য নির্দেশ করতে গিয়ে তিনি এক যুগসন্ধির কথা স্পষ্ট ভাষায় বলে ছিলেন :

It is needless to state we resume the term neo-romantic for the epoch, or stage, which is the subject of this paper, giving it wider and comprehensive meaning, according to the terms neo-classical and neo-oriental. —*New Essays in Criticism*

নূতন প্রাচীর যে দ্ব-জন কবি এই মূহূর্তে সতীর্থ, সক্রিয় ও নব্য রোমান্টিকতার লক্ষণে চঞ্চল, তাঁরা অক্ষয়কুমার বড়াল ও রবীন্দ্রনাথ। একদিকে ভারতবর্ষীয় মনোভঙ্গি অর্পণে উন্মুখ, অপর দিকে সদ্য-সমাগত পশ্চিমী কবিতার থেকে অর্জিত অবাধ্য স্বপ্নের ভাষা এঁদের তখন নিরন্তর দোটানায় উচাটন করেছে। তাই

উন্মত্ত কবির মত/গড়ে ভাঙে অবিরত/লয়ে এক অন্ধ শক্তি কল্পনাভীষণ—

অক্ষয়কুমারের এই অকপট ক্রন্দনের উত্তেজনা মানসী-পর্বের রবীন্দ্রনাথেও :

মনে হয় সৃষ্টি বুঝি বাধা নাই নিয়ম নিগড়ে

আনাগোনা মেলামেশা সবই অন্ধ দৈবের ঘটনা।

স্বিদও একই কবিতার অন্তিম স্তবকে কবিপ্রদত্ত সাক্ষ্যনা :

সত্য আছে শুদ্ধ ছবি/যেমন উষার রবি

তবু সন্দেহ থাকে না রবীন্দ্রনাথ তখনো বিশ্বাবিক্রম প্রসঙ্গ-জর্জরিত। যে যন্ত্রবিষের সঙ্গে স্বপ্নের সংঘর্ষে অক্ষয়কুমার জীবনকে বলেছেন ‘অদৃষ্টের ছলা’, রবীন্দ্রনাথ বলেছেন ‘জড়ময় সৃজন’ তার সঙ্গে রফানিপতির চেষ্টার তাঁদের কবিতা দীর্ঘদিন সংক্ষুব্ধ, প্রস্তুতিময়।

সেই সময়ে রচিত ‘কাব্যের অবস্থা পরিবর্তন’ নামক একটি প্রবন্ধে রবীন্দ্রনাথ কবিতার নূতন ভূমিকা সম্পর্কে যে-অভিমত জানিয়েছেন তাতে কবির সচেতন সংকল্প ধরা পড়েছে :

জ্ঞানের অশুশীলন যতই হইতেছে, অজ্ঞানের অন্ধকার ততই বাড়িতেছে, ইহা কি কেহ অস্বীকার করিতে পারিবেন ? অন্ধকারের মানচিত্র ক্রমেই বাড়িতেছে, বড় বড় বৈজ্ঞানিক কলঙ্ক-সমূহ নূতন নূতন অন্ধকারের মহাবেশ বাহির করিতেছেন। নিশাচরী কবিতার পক্ষে এমন হুখের সময় আর কি হইতে পারে। সে রহস্যপ্রিয়, কিন্তু এত রহস্য কি আর কোন কালে ছিল।... পাঠকেরা যদি ভাবিয়া দেখেন, যে, এখানকার কোন “কবি স্বার্থ সত্য মনে করিয়া বা উবা বা সন্ধ্যার একটা গড়ন বাঁধিয়া দেন, সকল লোকেই যদি তাহাই অন্ধরে অন্ধরে সত্য বলিয়া শিরোধার্য করিয়া লয়, তাহা হইলে কবিতার রাজ্য কি সংকীর্ণ হইয়া আসে।... যতই জ্ঞান বাড়িতেছে ততই কবিতার রাজ্য বাড়িতেছে। কবিতা যতই বাড়িতেছে কবিতার ততই অববিভাগের আবশ্যক হইতেছে, ততই খণ্ডকাব্য গীতি-কাব্যের সৃষ্টি হইতেছে।

অর্থাৎ, সত্য যে আপেক্ষিক, সেই কথা এখানে বলা হলো। এবং এ-কথাও প্রকারান্তরে অভিব্যক্ত হলো যে কবি কোনো সার্বজনিক সত্যের উদ্‌গাতা নন, তিনিও রহস্যময় অন্ধকারের মন্ময় ভাব্যাকার এবং লিরিক অথবা লিরিকধর্মী কবিতা বিচ্ছিন্ন ব্যক্তির অনুভূতির আধার, কবিকাহিনীতে এইসব কথাই কবিতায় অনূদিত করছে :

নিশাই কবিতা আর দিবাই বিজ্ঞান। / দিবসের আলোকে সকলি অনাবৃত,  
সকলি রয়েছে খোলা চোখের সমুখে—/জ্বলের প্রত্যেক কাঁটা পাইবে দেখিতে।  
দিবালোকে চাও যদি বনভূমি পানে./কাঁটা খোঁচা কদমাজু বীভৎস ভাঙ্গন  
তোমার চোখের পরে হবে প্রকাশিত, / দিবালোকে মনে হয় সমস্ত জগৎ  
নিয়মের স্বত্বচক্রে ঘুরিছে ঘুরি। / কিন্তু কবি নিশাদেবী কি মোহন মন্ত্র  
পড়ি দেয় সমুদয় জগতের পরে/সকলি দেখায় যেন রহস্তে পুরিত।

রাষ্ট্রের এই স্তব পর্যালোচনা করলে দেখা যায়, ক্ষমাহীন বস্তুসত্যকে নিজের মতো ক’রে সাজিয়ে নেওয়ার ইচ্ছা থেকে এর জন্ম। তাই প্রায় পরমুহূর্তেই প্রকৃতির প্রতি কবির প্রগাঢ় অনাস্থা :

মানুষের মন চায় মানুষেরই মন,  
গঙ্গা সে নিশীথিনী, হৃদয় সে উষাকাল  
বিষয় যে সায়াহ্নের স্নান মুখচ্ছবি  
বিস্তৃত যে অশুনিধি, সমুচ্চ দে গিরিধর,  
আধার যে পর্বতের গহ্বর বিশাল,  
তটিনী কলধ্বনি, নিব্বরের ঝর ঝর,  
আরণ্য বিহঙ্গদের স্বাধীন সঙ্গীত,  
পারেনা পুরিতে তারা, বিশাল মনুষ্যজদি  
মানুষের মন চায় মানুষেরই মন।

আজকের পাঠক ঐ মানবধরী শব্দটিকে ‘মানবী’ শব্দের সঙ্গে একাকার করে ফেলতে পারেন—জীবনানন্দের অনুষঙ্গে :

তবুও কাউকে আমি পারিনি বোঝাতে

সেই ইচ্ছা সজ্ব নয় শক্তি নয় কর্মীদের হৃদয়ের বিবর্ণতা নয়

আরো ভালো : মানুষের তরে এক মানুষীর গভীর ক্ষয় । (‘হৃৎক্লান’)

এবং জীবনানন্দের মতোই রবীন্দ্রনাথ কৈশোর পর্যায়ের কবিতা প্রেম ও অপ্রেমের স্বন্দে জীবন্ত, প্রেম ও মৃত্যুর তন্ত্র লেশশূন্য সংস্পর্শে সংরক্ত । এই প্রেম যে ইন্দ্রিয়সংস্পর্শ তার অভিজ্ঞান ‘রাক্ষসী স্বপ্নের তরে, ঘুমালেও শান্তি নাই / পৃথিবী দেখিত কবি শ্মশানের মত’ এই রকম উচ্চারণে প্রকট । ফলত, মৃত্যুও যে ইন্দ্রিয়ের সংস্পর্শে রোমাণ্ডকর, আকাঙ্ক্ষাসুন্দর তারও দৃষ্টান্ত আদৌ বিরল নয় :

মনের ককাল গুয়ে ভগ্নের শব্দায়/কানের কাছেতে গিয়ে বায়ু কত কথা ফুটলার ।

ভটিনী কহিছে কানে উঠ । উঠ । উঠ নিজা হতে/ঠেলিয় শরীর তার ফিরে ফিরে তরঙ্গ আঘাতে ।

অধোরেখ অংশের স্বরক্ষেপ ছাড়াও পাঠকের মনে পড়বে জীবনানন্দকে, মনে পড়বে জীবনানন্দের ‘শব’ নামক কবিতাটি কোনো রমণীর মৃতদেহ ঘিরে নিসর্গাচরণ । প্রসঙ্গত, অক্ষয়চন্দ্র চৌধুরীর নাম অনিবারণ্য । অক্ষয়চন্দ্রের ‘উদাসিনী’ মিলনান্ত একটি আখ্যায়িকা হলে আধুনিক মানসের নানা উপাদানে আপ্যুমান । আজকের পাঠকের কাছে এই আখ্যায়িকার তিন-চতুর্থাংশ কাব্যংশে পাংশুদ্ব’লেগণ্য হবে । কিন্তু এর আপাতমেদুর প্রচ্ছদ সরিয়ে ভিতরে তাকালেই চোখে পড়বে কবির অস্থির একটি অন্তর্জালা । কবি এমন কয়েকটি সমস্যা উত্থাপন করেছেন যা নিছক রোমান্টিক নয়, নিরো-রোমান্টিক । বলা যায়, ব্যক্তিচরিত্রের আত্মস্থানই অক্ষয়চন্দ্রের কবিতার অন্যতম বিষয় । রোমান্টিক কবির লক্ষ্য অবাধ আত্মপ্রকাশ, ভাবাবেগের স্বাঃস্ফূর্ত মূর্তন । পক্ষান্তরে, নিরো-রোমান্টিক কবির উৎসাহ আত্ম-সংযতনায়, ভাবনা-মননে । সেই অর্থে অক্ষয়চন্দ্রের কাব্য নিরো-রোমান্টিক । এই কাব্যের প্রেমিক প্রতিশ্রুত তৃপ্তির মূহূর্তে পলাতক, প্রেমিকা পাপবোধে জর্জরিত । সেই প্রেমিকের বিস্ময়কর অন্তর্ধানের মধ্যে :

ভয়ঙ্কর বেশ ধরি

কল্পনা শত্রুতা করি

বিভীষিকা করে প্রদর্শন ।

এবং অব্যবহের মূহূর্তে প্রেমিকার মনে হয় :

মহিষপুংসুর কত চেয়ে চেয়ে থাকে,

পাপিনী বলিয়ে বুঝি ছুঁলে না আমাকে ।

তন্ন তন্ন করি দেখি । দেখি চারিদিক—

সহস্র সাহস ভয়,

আতঙ্কে দিহরে অন্ধ

ভুলিলাম শূণ্যালের অশ্বি নিদাদ  
 গৃধ্রনীর ঘোর রবে আকুলিত বনে সবে  
 ভাবিলাম কি জানি কি ঘটেছে প্রমাদ।  
 ঘুরিতে যেদিনী চক্রে মত্তন,  
 ভয়ের বিক্রমভবে, ভঙ্কর কলেবরে  
 বহুগামী বিভীষিকা করি নিরাক্ষণ।

এই বহুরূপী বিভীষিকা অবশ্য অচিরেই অক্ষয়চন্দ্রের পোরোহিত্যে একটি ধর্মীয় শূন্যকসুন্দর পরিণতি লাভ করেছে। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের কৈশোর রচনা পর্যায়ে অশুভ ও অসুন্দরকে একটি ব্যাপক স্বীকৃতি দেওয়া হয়েছে। জীবন নামক প্রকাশ্যে অনিশ্চয়তাকে বদ্বার জনা বিপজ্জনক নিরীক্ষার খুঁকি নিয়ে তাঁর বয়ঃসন্ধির নাথকেরা প্রায়শই, কখনো কখনো হেলেনমানুষের ছাপ নিয়ে পালিয়ে গিয়েছে :

রুদ্রিয়ার হিমক্ষেত্রে আক্রিয়ার মরুভূমে  
 শব্দ একবার আমি করি পে ভ্রমণ! ( কবিকাহিনী )

এবং পবিত্রাজকের এই দুর্মর পিপাসা যেমন পদবুধ চরিত্রকে চিহ্নিত করেছে, তেমনি নারীচরিত্রকেও বিশেষত নারীর পাপবোধ ও আত্মবিলেপণে তাঁর এই পর্বের চরিত্র-চরিত্রকে রক্তাভ করে তুলেছে :

সেই মূর্তি নীরদের! নে মূর্তি মোহন / রাখিলে বুকের মধ্যে পাপ কেন হবে ?

‘তবুও নে পাপ আহা নীরব বধন / বলেছে, নিশ্চর তারে পাপ বলি তবে। ( বনফুল )  
 সচেতন পাঠক নিশ্চয় লক্ষ্য কবেছেন, নারীর এই পাপবোধ রবীন্দ্রনাথের মধ্য-বর্তিতায় ক্রমশ পদবুধের পাপবোধ ও আত্মবিলেপণে রূপান্তরিত ও শক্তিশালী হয়েছে। মানসীর ‘নারীর উক্তি’, ‘পদবুধের উক্তি’, ‘নিষ্ফল কামনা’, ‘সুন্দরদাসের প্রার্থনা’ প্রভৃতি কবিতা পড়লেই এই কথাটি নিখারিতবূৎপে প্রমাণিত হয়। অর্থাৎ মানসীতে এসে পদবুধের কাছে নারী অনুধাবনের, অনুধ্যানের, উপাসনার বিষয় হয়ে উঠেছে; ইতিপূর্বে যে তারা সমস্তরে দাঁড়িয়েছিল, অস্তিত্বের মূহূর্ত-লাঞ্ছিত বাস্তবতার একযোগে আক্রান্ত হয়েছিল, সেই স্বেদান্ত সহযোগিতা ও প্রতিযোগিতার স্তর থেকে এবার নারীকে বিশ্রাম দিচ্ছেন। এ-কথা তাঁর কয়েকটি ছোট গল্প ও উপন্যাস সম্পর্কে খাটে না, কিন্তু কবিতা সম্পর্কে তীব্ররূপে প্রযোজ্য। মানসীর ‘অনন্ত প্রেম’ কবিতায় নারীকে ঈশ্বরীর ভূমিকায় নিরীক্ষণের প্রথম প্রস্তুতি সম্পূর্ণ হয়েছে। চিত্রায় নারী ও ঈশ্বরী একাকার এবং সেই যুগ্মসত্তাকে জীবনদেবতা বা বিশ্বদেবতা যে নামেই অভিহিত করি না কেন, তা বিস্ময়চর মতোই কবির কাছে সত্য, উদ্দীকর্ষী, পরীক্ষোত্তীর্ণ পূর্ণতার প্রতিমা। সেই নারীশ্বরী কবিকে ঘাত-প্রতিঘাতের মুখ্য দিয়ে শূন্যশীল সুন্দরের ধারণায় চালিত করে নিয়ে যাচ্ছেন। স্বাস্থ্যের মতোই জীবনব্যাপী বেই অস্তিসার, নেই বিদ্যা ভাবনামেশমনের

প্রতিশ্রুতি। নারীর হাত থেকে পূর্ণতার ছাড়পত্র অর্জনের পৌরুষব্যঞ্জক সংগ্রামে দাস্তে ও রবীন্দ্রনাথের জীবন বেগবন্ত সাংকেতিক নাটকের উদাহরণ।

পূর্ণতা অর্জনের এই সংগ্রাম যখন মানচিত্রের মতো ক্রমপ্রসারী নব নব দিগন্তের সম্ভাবনায় প্রতিশ্রুতিময় হয়ে ওঠে নি, সেই সময়ের রচনা নিয়ে রবীন্দ্রনাথের অস্বস্তি ছিল স্বাভাবিক কারণেই অত্যন্ত বেশি। সেই পর্বের রচনায় অস্পষ্টতা শব্দ অনিবার্য নয়, বরণীয় ছিল। ‘ভুল’ (১৮৮৭) নামক কাব্যগ্রন্থের সূচনায় অক্ষয়কুমার গ্যোটার বচন ইংরেজি তর্জমা থেকে উদ্ধৃত করে পাঠককে জানিয়েছিলেন ‘All good lyrics must be reasonable as a whole, and yet in details a little unreasonable’ অক্ষয়কুমার তাঁর প্রতিটি গ্রন্থ পরিমার্জনা করেছেন, প্রকরণের প্রয়োজনে ভাবনার বশ্যতা ঘটিয়েছেন। লিরিকের প্রধান শর্ত যে শৃঙ্খলাশূন্য জীবনের পাশাপাশি মিতালতন রূপকল্পের সাধনা, সেই কথা স্পষ্ট করে ‘প্রদীপ’ (১৮৮৪) কাব্যের অন্তর্গত ‘গীত-কবিতা’র গাঢ়স্বরে আমাদের জানিয়ে বলেছে : ‘নিটোল শিশির-কণা, বন্ধুরা মেদিনী।’ রবীন্দ্রনাথও ইতিমধ্যে ‘সন্ধ্যাসংগীত’ লিখেছেন, লিরিকের ষজ্জহস্ব ও ঘনীভূত এই বৈশিষ্ট্যের প্রতি আকৃষ্ট হয়েছেন। কিন্তু তার আগে তাঁর অনচ্ছ ‘ফর্ম’-শূন্যতা, রাগিণীর ধ্রুবপদে উপনীত হওয়ার আগে অস্থির আলাপ। তখন তাঁর মনে হয়েছে—

অসংলগ্ন কথাগুলি, মরমের ভাব আরো / গোলমাল করি দিল প্রকাশ না করি।

অথবা

—কবিকাহিনী

সেই অর্থহীন কথা হৃদয়ের ভাব যত / প্রকাশ করিতে পারে এমন কিছু না। —ঐ

কাহিনী কবিতা রচনার আগ্রহ যখন অবসিত হয়ে এল, সেই সন্ধ্যাসংগীতে এই অস্থিরতা ছোটো-ছোটো কয়েকটি উৎকৃষ্ট তরঙ্গবলয়ে ধরা দিয়েছে। স্তবকনির্মানে অযত্ন থেকে শব্দ ক’রে প্রসববিক্ষোভে সৈবরবৃত্ততার এই অভিব্যক্তি প্রকট। সন্ধ্যা, হলাহল, পরাজয়-সংগীত, তারকার আত্মহত্যা প্রভৃতি কবিতায় শিল্পরূপ শব্দ অনুপাশ্রিত নয়, অবাস্তব। প্রভাতসংগীত বরং ঐ অপরাধী আশাবাদের মধ্যেও কাব্যানুশাসনের আভাস দেখা দিয়েছে। প্রভাতসংগীতের প্রথম কবিতা আহ্বানসংগীতের আরম্ভেই আত্মধিকার মাহাত্ম্যের প্রসাদে সুরে বেজে উঠেছে :

মড়কের কণা, নিজ হাতে তুই / রচিলি নিজের কারা,

আপনার জালে জড়িয়ে পড়িলি / আপনি হইলি হারা।

এ যেন পরবর্তীকালে তাঁর রচিত ‘আপনারে দিয়ে রচিলি রে কি এ আপনারি আবরণ’ গানটির পূর্বাকুর। ‘নির্ব্যয়ের স্বপ্নভঙ্গে’ কবিতাটির অজস্র পাঠ থেকেও এ-সিদ্ধান্ত ন্যায্য, ‘প্রভাতসংগীতের’ কবিতাচৈতন্যের অনিশেষ অপাবরণে উৎসুক। বিবেক যেন হৃদয়কে অন্তর্নিরুদ্ধ গৃহ থেকে মুক্ত করে দিয়েছে কিন্তু সাবধান পাঠকের চোখে এই সত্য এড়াবে না যে সেই মূল্য

নিঃশত নয়। সেই শত শোচনা নয়, পরিতাপ নয়, শূভ বিবেকের সাহচর্যে  
হৃদয়ের গ্লানিস্ফালন, রৌদ্র-গ্লান। কিন্তু 'শৈশব যৌবন যখন সবে মিলেছে' সেই  
'ছবি ও গানে' যেন কখনো-কখনো শেখবারের মতো স্বর্গপাণ্ডের উৎকণ্ঠা  
ঘোষণা করার দুর্মর আগ্রহ। যেমন আত্মস্বর কবিতায় :

নিশীথ সমুজ্জ মাঝে                      জলজন্তু সম সাজে  
নিশাচর যেন রে অগণ্য।

অথবা

এ অনন্ত অন্ধকারে                      কে রে সে, খুঁজিছে কারে  
হস্ত তন্ন আকাশ গহ্বর।

কিংবা প্রহ্ন-মাত্রাবৃত্তে ট'লে-বাওয়া অথচ আশ্চর্য অভিব্যক্ত্যম্পন্ন কবিতা  
রাহুর প্রেমে

কাছেতে দাঁড়ায়ে প্রেতের মতন, / শুধু ছুটি শ্রাণী কবির যাপন/অনন্ত সে বিভাবরী।

কিন্তু এর অনতিপরেই রবীন্দ্রনাথের চিরবাস্তিত্ব উত্তরণ, 'মানসী'তে।

তোমাতে হেরিব আমার দেবতা / হেরিব আমার হরি—

তোমার আলোকে ভাগিরা রহিব / অনন্ত বিভাবরী (‘হৃদয়সের প্রার্থনা’)

লক্ষ করা দুরূহ নয়, শেষোক্ত উদাহরণে নারী পুরুষের নিয়ন্ত্রণী হয়ে উঠেছে  
দৈনন্দিন ঘনিষ্ঠতা থেকে কমনীয় অথচ পরিশীলন ব্যবধানে সরে গিয়ে।

‘কড়ি ও কোমল’ ‘মানসী’র অব্যবহিত পূর্বলেখ। এই কাব্যের  
sensuousness যতই উচ্চারিত হোক তা তাঁর পূর্ববর্তী কবিতাপ্রবাহের  
ঐন্দ্রিয়িক অসন্তোষের তুলনায় অনেক শান্ত, সন্মিত, এমন-কি রোমান্টিক  
লালিত্যে স্নিদ্ধ। ‘কড়ি ও কোমল’ নিজেকে কবি কিছুমাত্র নিষাধিন না ক’রে  
প্রকাশ করেছেন, কিন্তু তা কখনো গীতিবন্দে, কখনো সনেটবন্দে। এ দুটিই  
ব্যক্তিগত, অথচ ব্যক্তিগত নয়। আগের তুলনায় এ যেন দেহসংক্রান্ত নৈব্যক্তিক  
অভিজ্ঞতার অন্তরঙ্গ ভাষা। এখন থেকে তাঁকে আর নিজেকে প্রকাশ ক’রেও  
‘ব্যক্তিগত’ ব’লে অভিযুক্ত হতে হবে না :

চলো গিয়ে থাকি দৌড়ে মানবের সাথে  
রূপ দুঃখ লয়ে সবে গাঁথিছে আশ্রয়—  
হাসি-কান্না ভাপ করি ধরি হাতে হাতে  
সংসার সংশয়রাত্রি বহিব নির্ভয়। (‘সরীচিকা’)

‘কড়ি ও কোমল’কেই রবীন্দ্রনাথ তাই তাঁর নিজস্ব প্রথম ব’লে স্বীকার ক’রে  
নিয়েছেন। অনিকেত বিষয়ী এখানে কোথাও নিজেকে আরোপ করেনি,  
বিষয়ের আশ্রয়লাভ করেছে। ‘এই আমার প্রথম কবিতার বই যার মধ্যে  
বিষয়ের বৈচিত্র্য ও বহির্দৃষ্টিপ্রবণতা দেখা দিয়েছে,’ কবির এই উক্তি স্পষ্টকথন  
নয়, নিজের কবিতা বিষয়ে একটি সূত্র পেয়ে যাওয়ার উপলব্ধিতে আলোকিত।  
বিষয়ী এবং বিষয় রবীন্দ্রনাথের রোমান্টিকতার একাসনে বসেছে ‘কড়ি ও

কোমল' থেকেই, এবং সেই কারণেই এই কাব্যকে তিনি কবিতা হিসেবে প্রথম অনুরোধন জ্ঞাপন করেছেন।

এ কথার অর্থ এই নয় যে 'মানসী'তে বা 'মানসী'র পরে তিনি যা যা লিখেছেন সবই বিষয়ের সঙ্গে হৃদয়ের অন্যান্য সামঞ্জস্য, মগ্ন আত্মস্থতার প্রতিষ্ঠিত। শৃঙ্খলবলব, অস্মিতার সেই স্বরাধাত কোথাও নেই যা বিষয়ের থেকে বিগ্লিষ্ট বা বিবিক্ত হয়ে প্রকাশ পেয়েছে। 'গীতাজলি' পর্যন্ত, এমন কি 'বলাকা' 'পলাতকা' পর্যন্ত এই বিষয়নিষ্ঠ হৃদয়ধর্ম প্রসারিত। এখানে আরেকটি সূত্রও লক্ষ্য করতে হবে। যে মৃদুত থেকে তিনি তাঁর খসড়া আমাদের দেখতে দিলেন, তিনি যেন আমাদের ব'লেই দিলেন যে আমাদের চোখের উপর তিনি নিজেকে অতিক্রম ক'রে যাবেন বারবার; একবার তিনি 'সিন্ধুতরঙ্গে' নামবেন পরক্ষণে তাঁরে ফিরে আসার জন্য, একবার সারারাত্রি হাহাকার করবেন অকস্মাৎ প্রাতঃস্বননের জন্য। রোমান্টিক যন্ত্রপাতি এ দুটুকু এড়িয়ে না গিয়েও তাকে মনঃপূত পরিণামের দিকে নিয়ে যাওয়া। এজন্য তাঁর কাব্যগ্রন্থের পরিপূরক, পরিণাম অবাবহিত পরবর্তী কাব্যগ্রন্থ। সন্ধ্যা সংগীত-প্রভাত সংগীত, কড়ি ও কোমল-মানসী, সোনার তরী-চিহ্না, থেলা-গীতাজলি, শেষ সপ্তক-বীথিকা, প্রান্তিক-সে'জ্জ্বলিত, রোগশয্যায়-আরোগ্য—কত উদ্বাহরণ যোগ করব? এ-ভাবে মিলিয়ে পড়লে রবীন্দ্রনাথের কবিস্বভাবের সামগ্রিক সূত্রটি আমাদের কাছে মূর্ত হয়ে ওঠে।

'সোনার তরী'র শেষ কবিতা নিরুদ্দেশ যাত্রার সঙ্গে 'চিহ্না'র অন্তিম কবিতা সিন্ধুপারে যুক্ত ক'রে দেখলেই একটি আত্মসচেতন কবি-ব্যক্তিত্বের উপস্থিতি চোখে পড়ে। দুটি কবিতার পটভূমি খুব কাছাকাছি। দুটিরই বিন্যাস বাস্মাতিক মাত্রাবৃত্তে, তফাৎ শৃঙ্খল চলে। যে-নারীটি তাঁকে সমুদ্রযাত্রায় নিয়ে গিয়েছিলেন তিনিই সিন্ধুপারে নিয়ে এলেন তাঁকে। একই নারী দু-জনে, ইঙ্গিতভাষায় কথা বলেন, মন্ত্যচালিত কবিকে নিষ্ঠুরভাবে নিয়ে চলে যান এক রহস্যময় বিবাহ সভায়, দুর্দুহতর পরিণতির দিকে নিয়ে যাবার উদ্দেশ্যে হেসে ওঠেন। ঐ বিবাহ তাঁকে তো কোথায় বিশ্বাস করতে দিল না, নিরন্তর আত্ম-উত্তরণের যন্তকর্মে জাগিয়ে রাখল। একটি অপরিণাম মূছে পরিণামে, সেই পরিণাম মূছে ফেলে অপর পরিণামে ধাবিত হবার নামই রবীন্দ্রনাথ। রবীন্দ্রনাথ অবশ্য নিজে কখনও সেই কৃত্ত্ব দাবি করেননি, উদ্ভূতন এক সত্তার কাছে হস্তান্তরিত ক'রে এগিয়েছেন। কিন্তু আমরা তো জানি সেই উদ্ভূতন সত্তা—নারীই হোক আর জীবনদেবতাই হোক—নিজের সঙ্গে তাঁর নিজের সংগ্রামে উদ্ভূত। যে-রাত্রি তিনি নিজের হাতে সৃষ্টি করেছিলেন তাকে প্রভাতে পরিণত করেছেন নিজেই। কিন্তু সেই সকালের প্রাক-মৃত্যুর অস্থির প্রত্যক্ষণটিকে ভুলে গেলে ঐতিহাসিক সত্যের অপলাপ করা হবে।

## রবীন্দ্রকবিতাস্থ চিত্রকল্প

চিত্রকল্প শব্দটি Image-এর প্রতিশব্দ হিসেবে গৃহীত হয়েছে। ইংরেজি ভাষায় ঐ শব্দের ইতিহাস কয়েক দশকের নয়, আবার অনেক দিনের। কিন্তু বিশেষ একটি সাংগঠনিক কর্মপন্থা নিয়ে ঐ নামের পতাকার নিচে অনর্দীষ্টত আন্দোলনের ইতিহাস নিশ্চয়ই খুব বেশি দিনের নয়। আজকে যখন আমরা সেই বিদ্রোহের প্রকাশ্য পরিণতি ও মৃত্যুর কয়েক দশক এপারে দাঁড়িয়ে নিমোহি দুরত্ব থেকে তার মূল্য নির্ণয় করতে পারছি, তখন সেই সূত্রে রবীন্দ্রপ্রসঙ্গও নতুন অর্থে উত্থাপিত এবং নির্ধারিত হতে পারে, মনে হয়।

এই আন্দোলনের পিতৃকল্প পুরুষ এজরা পাউণ্ড রবীন্দ্রনাথকে নিয়ে অভিভূত হয়েছিলেন, এমন নজির আছে। এবং ধ্বনিছন্দোন্ময় বাণীরচনার জন্য তিনি যে রবীন্দ্রনাথের প্রতি কৃতজ্ঞতা জানিয়েছিলেন, সেই সমাচারও আজ কবিতার পাঠকদের কাছে অবিস্মৃত নয়। এখানে একটি কথা স্বাভাবিক ভাবেই মনে পড়ে যায়। ধ্বনিছন্দোন্ময় বাণী রচনা এজরা পাউণ্ডের আন্দোলনের অন্যতম একটি কার্যসূচী বলে গণ্য হয়েছিল। কিন্তু Imagism-এর চূড়ান্ত শর্ত নিশ্চয় ওটা ছিল না। যদিও অতিবাহ্য কালবিভাগ ছন্দশাস্ত্রের একটি প্রধান নিয়ম হলে তার প্রতি পাউণ্ডের আগ্রহ ছিলো না; এবং রবীন্দ্রনাথের প্রসঙ্গে বাংলা গীতিছন্দে তিনি 'the sound-unit principle of most advanced artist in vers libre' লক্ষ্য করেছিলেন, তবু সমগ্র অর্থে রবীন্দ্রনাথকে চিত্রকল্পবাদের একজন সক্রিয় পৃষ্ঠপোষক বললে সংগত হবে না।

এবং সম্ভবত এজরা পাউণ্ড নিজেই পরোক্ষভাবে এ সম্পর্কে আলোচনা-চক্রের উদ্বোধন করে গিয়েছেন। রবীন্দ্র-প্রেক্ষিতে মানুষ এবং দেবায়তন, মানুষ এবং প্রকৃতির মধ্যে শূভদ যোগাযোগের কথা তিনি বিশেষ জোর দিয়ে



বললেন, আরও বললেন বিংশ শতাব্দীর মন্থয়ুগে রবীন্দ্রশোভন ক্ষেমকল্যাণের প্রয়োজনীয়তার কথা, তিনি যে নিছক সমসাময়িক সাংবাদিকতার স্তম্ভিকথনে আশ্রয় নিচ্ছেন না, এমন কথাও শোনালেন। কিন্তু কোথাও বললেন না যে রবীন্দ্রনাথ একজন মহাকাবি, যিনি জাতীয় ঐতিহ্যের সমর্থন ব্যতিরেকেও অসামান্য, আশ্চর্য একাকী।

কেন না, সংস্কৃতিই ছিল পাউন্ড ও তার সহশিল্পীবৃন্দের মূল মন্ত্র। একটা বিষয়কে সোজাসুজি উপস্থিত করা এবং অন্যতরেকে যথার্থ রচনা—এর আড়ালেও একটা আড়াল-করা দাবি তাঁদের ছিল। সেই দাবিটি সম্পূর্ণই মনস্তত্ত্ব-সংক্রান্ত। মৃত্তির একটা আকস্মিক বোধ এনে দেয়, এই বলে এজরা পাউন্ড চিত্রকল্পকে সম্মানিত করলেন। কিসের মৃত্তি, এই প্রশ্ন আমাদের দিক থেকে সমীচীন। অভিজ্ঞতার মৃত্তি,—এই বোধহয় সম্ভাব্য উত্তর। পরিচয়ে প্রায় জীর্ণ সংজ্ঞাটি এই সূত্রে আবার দেখা যেতে পারে :

An image is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time.

সময় ও পারিসরের খণ্ডধারণা থেকে কথিত complex-কে মৃত্তি করাই চিত্রকল্পের লক্ষ্য। অভিজ্ঞতা শব্দটি complex-এর প্রতিশব্দ বলে গ্রহণ করলে অন্যায্য হবে না।

অভিজ্ঞতা শব্দটিও আলোচনার পক্ষে কতোটা সুগম ও করায়ত্ত, জানি না। কথাটিকে কোনো দর্শনদ্রুহ স্তরে নিয়ে পর্যালোচনা করা বর্তমান নিবন্ধের পরিধি-বহির্ভূত। মানবজীবনের ঘটনাবলীর অন্বয়—প্রচলিত এই তাৎপর্ষ্যেই শব্দটিকে দেখা এক্ষেত্রে কাম্য। মানুষ হিসাবে অভিজ্ঞতা গ্রহণ, এবং শিল্পীরূপে তার পরিবেষণ—এ দুয়ের মাঝখানে যে-রহস্যভূমি, অদীক্ষিত পাঠক হিসেবে আমাদের প্রবেশাধিকার সেখানে সংকুচিত। কিন্তু বহির্দেহলিতে দাঁড়িয়েও কতকগুলি প্রশ্ন আমরা তুলতে পারি। I. A. Richards যে-ভিজ্ঞতে সমস্যাটির নিরসন করেছিলেন, আমরাও সেই ধরনে বলতে পারি যে, অভিজ্ঞতার সচেতন স্বীকরণ, সঙ্কেতময়তা, অতীত অভিজ্ঞতার পরস্পর-বিচ্ছিন্ন অংশগুলিতে প্রাণপ্রতিষ্ঠা এবং ব্যক্তিজীবনে পুরোধটিতে অনেক অবান্তর ঘটনা-ছাঁটাই : গ্রাহকরূপে এ-গুলিই হচ্ছে কবির পক্ষে প্রাথমিক প্রয়োজন।

এই প্রাথমিক প্রয়োজনগুলিকে রবীন্দ্রনাথ তুচ্ছ করেন নি ; সত্য বলতে কি, শেষোক্ত প্রয়োজনটিকে তিনি অত্যন্ত অধিবমাগ্রায় প্রশ্রয় দিয়েছিলেন। ব্যক্তি-জীবনসংক্রান্ত একান্ত ঘটনা বা নিভৃত অভিজ্ঞতাকে তিনি প্রদর্শনী মনে করেন নি। যা সবাক নয়, তাকে সবার সামনে তুলে ধরা তাঁর কাছে অবৈধ, অবাঞ্ছনীয় মনে হয়েছে। ছিন্নপত্রের চিঠিগুলিতে রক্তের দাগ লেগে আছে বলে অজিতকুমার চক্রবর্তীর যে অভিযোগ, সেটি আপাতত আমাদের অভিযোগ। অথবা সেইটিই হয়তো এ আলোচনার প্রস্থানভূমি।

কোনো নিগূঢ় একটি অভিজ্ঞতাকে, প্রায় একটি ধর্মীয় আচারের ব্যক্ত অথচ অলিখিত মর্যাদায়, প্রকাশ করা চিত্রকল্পবাদের উদ্দেশ্য। উপমা নয়, উৎপ্রেক্ষা নয়, রূপক নয়। অথবা, উপমা-রূপক-উৎপ্রেক্ষা অনবঙ্গী হয়ে থাকতে পারে, কিন্তু তারা যা পারছে না চিত্রকল্পের দায়িত্ব কিম্বা করণীয় সেইটাই। একটি জটিল স্তরবহুল অভিজ্ঞতাকে সে বলে দেবে, অথচ উচ্চারিত উক্তি কোথাও সেই উপাদানকে এতটুকু ক্ষুণ্ণ করবে না। এবং সমগ্র কবিতাটি সেই ইমেজকে গচ্ছিত রেখে অমোঘ অভিঘাতে অব্যর্থ সার্থক হয়ে উঠবে।

চিত্র এবং চিত্রকল্পকে যদি একাকার করে ফেলি, তাহলে রবীন্দ্রনাথের কবিতায় চিত্রকল্পের ছড়াছড়ি দেখা যাবে। কিন্তু এক লহমার চাহনিতেই ধরা পড়ে যাবে, নিচের প্রথম উদাহরণই চিত্র এবং দ্বিতীয়টি চিত্রকল্প :

১ রাশি রাশি ভায়া ভায়া / ধান কাটা হল মারা

২ আমার ছুটি চার দিকে ধু ধু করছে / ধান-কেটে-নেওয়া খেতের মতো।

সোনার তরীর দৃষ্টান্তটি ইচ্ছে করেই প্রথমে সন্নিবিষ্ট করলাম। নবীনচন্দ্র সেন এই সহজ অংশটির মধ্যে চিত্র ছাড়াও অতিরিক্ত কিছু খুঁজেছিলেন এবং না পেয়ে দুর্যোধ্য ঠাউরেছিলেন আজ আমাদের মধ্যে এমন হয়তো অনেকে আছেন যাঁরা দ্বিতীয় উৎকলনাট দেখে সেই রকম কিছু খুঁজবেন এবং ব্যর্থ হয়ে বলবেন : ও শূদ্ধ একটি চিত্র। কিন্তু সন্তুষ্টজন বুঝবেন, পদ্যপুটের ঐ অংশ চিত্রকল্পের লক্ষণাক্রান্ত। ব্যক্তিমনের একটি জটিল অভিজ্ঞতা মিতালেখের মধ্যে ফুটে উঠেছে। অর্থাৎ এক স্তর কোনো প্রতিরূপ নয়, তিন আয়তনের পর্যবেক্ষণ এর মধ্যে এসে মিশেছে।

জীবনানন্দ চিত্রকল্পের একজন সন্নাট (ধান-কাটার ইমেজ তাঁরো প্রিয় ছিল, কিন্তু প্রসঙ্গ উল্লেখ সৈদিক থেকে এখানে ঘটে নি)। তাঁর বিবর্তনও প্রধানত চিত্র-রস থেকে চিত্রকল্পের অভিমুখে। একথা বলার উদ্দেশ্য এই নয় যে তাঁর প্রথম পর্বে চিত্রের পাশে চিত্রকল্প ছিলো না, অথবা তাঁর অন্ত্য পর্যায়ে চিত্রময়তার অপ্রাচুর্য ঘটেছে ; ওরকম বিভাজন কৃত্রিম ও অসংগত হবে। এখানে দুটি উদাহরণ রেখে শূদ্ধ এটাই প্রতিপাদ্য, পরবর্তী-পর্বে চিত্রকল্প রচনা তাঁর সাধনার বিষয় ছিলো :

১ অলস মাছির শব্দে ভ'রে থাকে সকালের বিষয় সময়

পৃথিবীরে মাথাবীর নদীর পাথের দেশ বলে মনে হয় :

—অবসরের গান, 'ধূসর পাখি-পি'।

২ কেন এখন তারা যেই দেশে যাবে তাকে রাঙা নদী বলে ,

সেইখানে খোপা আর গাথা এসে জলে

মুখ দেখে পরম্পরের পিঠে চড়ে জাহ্নবলে। —লঘু মুহূর্ত, 'সাতটি তারার ঠিকার'।

প্রথম চিত্রে উপমার মহিমায় আমরা আপন্নত হয়ে যাই, দ্বিতীয় শব্দচিত্রে উপমা একটি বিনম্র অস্ত্র মাত্র, তাকে ছাপিয়ে উঠেছে দ্যোতনার্ঘনিম একটি

অন্তর্জীবনের অভিজ্ঞতা। প্রথম নদীটি আমাদের আবিষ্ট করে, দ্বিতীয়টি সন্ধিস্থ করে।

এই আলোর সোনার তরী থেকে আরো দুয়েকটি উদাহরণ এখানে দ্রষ্টব্য :

- ১ দেখিলাম তাঁর সেই স্নান মুখখানি  
সেই স্বাপ্নাঙ্কে লীন স্তব্ধ, মর্মান্বিত,  
মোর চারি বৎসরের কল্যাণের মতো। যেতে নাহি দিব।

- ২ শিকলে বাঁধা স্বপ্নতো

ত্রিভুজ-অঁকা চিত্র বসত

আলোক দেখি লজ্জাহত — পালাতে নাহি পারে, ‘দেউল’।

এ-দুটি দৃষ্টান্তকেই চিত্রকল্প বলতে পাবলে খুশি হতাম। কিন্তু বসন্তের কবিচিত্তে কন্যাকল্প হয়ে উঠেছেন, এই অভিজ্ঞতাটি একটি উপমায় উদ্ভাসিত হয়েছে। দ্বিতীয়টিতে চিত্রিত শব্দগুলি ব্যবহৃত উপমায় উদ্ভাসিত; কিন্তু চিত্রকল্প-পর্যায়ী শব্দচিত্র এখানে নেই। এই সব কবিতায় চিত্রকল্পের আভাস লেগেছে, সন্দেহ নেই। কিন্তু চিত্রকল্প এরা নয়।

রবীন্দ্রনাথের কবিতা যে পর্যায়ে সন্ধান শিল্পরূপের প্রসাদ পায় নি, সেই পর্বের অনেকখানি জুড়ে উল্লেখযোগ্য চিত্রকল্প আছে :

- ১ জোড়িষ্য তীর হতে অঁধার সাগরে

ঝাঁপারে পড়িল এক তারা,

একেবারে উদ্ভাদের পারা।

—তারকার স্বপ্নাঙ্ক, ‘সন্ধ্যানগীত’।

- ২ অঁধারের প্রাণী বস্তু হুমতলে হাত দিরা

হুঁরিয়া বেড়ায়—

চোখে উড়ে পড়ে ধূলি, কোনখানে কী যে আছে

দেখিতে না পার।

—নিগীষ জগৎ, ‘চাঁদ ও গান’।

উপমায় মধ্যবর্তিতায় স্তরসংকুল একটি অভিজ্ঞতা জ্ঞাপিত হয়েছে। দ্বিতীয় দৃষ্টান্তে বিষয়টি বলতে গিয়ে কবি উপমারও সাহায্য নেন নি। এরা যে চিত্রকল্পরূপে উদ্ভূত, তা বলছি না। এ কথা বলাই এখানে বিধেয়, মানসিক অভিজ্ঞতার বর্ণনার কবি যে প্রক্রিয়া এ-সব ক্ষেত্রে অবলম্বন করেছেন, তা চিত্রকল্পের লক্ষণান্বিত।

রবীন্দ্রনাথের কবিতা যখন শিল্প-শীলিত হলো, অর্থাৎ ‘যে-মত’ থেকে তাঁর কাব্য-ভূমিস্থানে ডাঙা জেগে উঠলো, তখন রবীন্দ্রনাথ নিজের অভিজ্ঞতা থেকে সাবলীলভাবে নিষ্কান্ত হওয়ার চেষ্টা আরম্ভ করে নিয়েছেন। এখন থেকে, স্বভাবতই পরিচ্ছন্ন আবেগ প্রকাশ পেলো। এবং পাঠকের কাছে গোচরীভূত হওয়ার জন্য তিনি অভিজ্ঞতাকে এখন থেকে নিম্নমভাবে ছেঁকে নিলেন। কবিমাত্রেরই অভিজ্ঞতা, বলাবাহুল্য, ছেঁকে নেওয়া। রবীন্দ্রনাথের কবিব্যাক্তি সেখানে সম্ভবত শোধনকরণের প্রবণতার আরো এক ধাপ অগ্রসর।

অভিজ্ঞতাকে তিনি দ্বার ছেকে নিলেন, এ কথা বললে অত্যাধি হয় না। Image নয়, idea, চিত্রকল্প নয়, ভাবকল্প এখন থেকে তাঁর আরাধ্য হয়ে উঠলো। এ কথা বলে ক্ষণিকা বা খেলার কাব্যমূল্যের লঘুকরণ বর্তমান লেখকের ঘৃণ্ত লক্ষ নয়। শব্দ গীতাজলি-পর্বকে যদি রবীন্দ্র প্রতিভার একটি শীর্ষচূড়া ধরি, তবে এ কথাই প্রতিপন্ন হয়, রবীন্দ্রনাথ ভাবার্থ-দীপিকা পঞ্জিরচনায় যতটা উৎসুক, স্বেপলীকির রসোচ্ছল বিন্যাসে যতখানি ব্যগ্র, সেই অনুপাতে চিত্রকল্প প্রয়োগে উদগ্রী নন। তাই—

এই জ্যোতিঃসমুদ্র মাঝে / যে শতদলপদ্ম রাখে

তারি মধুপান করিছি / খসি আমি তাই

যাবার দিনে এই কথাটি / জানি বেন বাই।

একেও আত্মস্থ চিত্রকল্প না বলে অনুরূপ একটি ভাবকল্প বললে যথার্থ বলা হয়। ম্যাথু আর্গল্ড যাকে নিকষোপম পঞ্জি (touchstone line) বলেছেন, এখানে তার পরিচয় উৎকীর্ণ হয়ে আছে। চিত্রকল্প এখানে থাকলেও এর অস্তিম আবেদন ভাবকল্পের। রিচার্ড গ্রীণ ম্যুলটনের ভাষায় একে নিরুদ্ধ চিত্রকল্প (Concealed Imagery) বলা যেতে পারে। ম্যুলটনের ভাষায় এ হলো ‘এক রূপক ভাবনা যা গোটা কবিতা বা দীর্ঘায়িত স্তবকে পরিব্যপ্ত হয়ে থাকবে, অথচ প্রত্যক্ষত শব্দের মধ্যে শরীরী হয়ে উঠবে না।’ চিত্রকল্প এখানে তাৎপর্যপূর্ণ স্বয়ংসিদ্ধ নয়। অভিজ্ঞতার অন্তঃসাক্ষ্য এ নয় অভিজ্ঞান।

বলাকাতেও Concealed image-এর প্রাচুর্য। তবে ইমেজ খুঁজলে বিফল হতে হবে না :

১ নহে নহে, নাইকো মানিক, নাই রতনের ভার,

একটি ফুলের গুচ্ছ আছে রজনীগন্ধার,

সেইটি হাতে আঁধার রাতে সাগর হবে পার

আনমনে গান গেয়ে।

২ হে ভৈরবী, ওগো বৈরাগিনী,

চলেছ বে নিরুদ্দেশ সেই চলা ভোমার রাগিনী,

শব্দহীন হুর।

৩ চাহি সেই দিগন্তের পানে

জ্বালন্তি মুহিত হয়ে নীলিমায় মরিছে বেধামে।

বলাকা-পরবর্তী কালে রবীন্দ্রনাথ আগের তুলনায় ব্যক্তিগত হতে চলেছেন। পাঠকের চৈতন্য তীব্রীকৃত করবার আগে ধনুকের ছিলাটাকে নিজের বৃক পর্ষদ টেনে এনেছেন। বৃকের স্পর্শ-লাগা ছিলা থেকে এর পর যে তীর নিগত হয়েছ তা পাঠকের বেদনায় ব্যক্তিস্বাশ্রয়ী বলে চিহ্নিত হতে পারে।

পলাতক-র কথা এখানে অনিবার্য। গীতাজলিতে ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার যন্ত্রণা থেকে আত্মউত্তরণ আছে। কিন্তু পলাতকায় আছে কন্যার আসন্ন

মৃত্যুর প্রেক্ষণীতে আলম্বন-বিভাব (objective correlative) খুঁজবার গাঢ় আতি। কাহিনী-কবিতা এ কথাটাকে উদ্ঘাটিত হতে দেয় না, এ কথা ঠিক। কিন্তু পলাতকার যে কবিতাটিতে কাহিনীর আপাতনির্ভর, সেখানে বোঝা যাবে অভিজ্ঞতার অন্তর্ভরণে চিত্রকল্প কি রকম তাঁর নিখাদে ঝংকার দিয়ে উঠেছে :

আমার বাবার মতোই যেন আমি কে এক ঘরে / নীলাঘরের অচলখানি ঘরে

দীর্ঘশ্বাসটি বাঁচিয়ে একা চলছে ঘরে ঘরে

—হারিয়ে যাওয়া।

একটু তলিয়ে দেখলেই বোঝা যাবে, ‘বসুন্ধরা’ কবিতায় যে সন্তাপ বিবৃত হয়েছে, এখানে তা অন্তর্মুখিতায় সংবৃত হয়েছে। খেয়ার অনাবশ্যক কবিতাটিতেও অনূরূপ রহস্যের আবহমণ্ডপে স্পন্দমান, একটি বালিকাকে দেখা যাবে, কিন্তু কবি সেখানে ধ্রুবপদের মুখে চিত্রকল্পটিকে ঘূর্ণিয়ে আনেন নি, একটি বস্তুবাকে আবর্তিত করেছেন। রবীন্দ্রসংগীতের ব্যতিক্রম ছাড়া, রবীন্দ্রনাথ তাঁর কবিতার মৌল চিত্রকল্পকে ধ্রুবপদের মুখে ক্রিচ্ কখনো ঘূর্ণিয়ে এনেছেন। পক্ষান্তরে, পাউণ্ডের ‘বৃক্ষ’ কবিতাটিতে ‘মাত্র বারো লাইনের কবিতায় বৃক্ষের চিত্রকল্পটিকে কি ভাবে দৃ’বার ঘূর্ণিয়ে এনেছেন, সে কথা মনে রাখলেই চিত্রকল্পের ক্ষেত্রে রবীন্দ্রনাথের নিজস্ব ভূমিকার কথা স্পষ্ট হতে পারে।

রবীন্দ্রসংগীতের একটি বিশেষ পর্যায় নিয়ে এখানে দুয়েকটি কথা বলা প্রয়োজন। চিত্রকল্পের অন্যতম চাহিদা যদি হয় দৃশ্য সংহতি, তবে এ কথা বললে ভুল হবে না, রবীন্দ্রসংগীত রবীন্দ্রনাথের কবিতার তুলনায় সেই মিতকথনের মহিমায় সংহত, উজ্জ্বল। অতিকথনে ভারাতুর জর্জরিত যুগের কবিতার প্রতিক্রিয়াই ইমেজপন্থী কবিতা এই কথাটা বদ্বৈছিলেন, বাক্যময়তা নয়, বাণ্যময়তাই কবিতার মোক্ষভূমি। রবীন্দ্রনাথের কবিতার পাশাপাশি তাঁর গীতিধারা চিরদিনই এই বাণ্যময় সম্মানে স্রোতাবহা ছিল। কিন্তু শেষ দশকের কাছাকাছি এসে তাঁর কবিতা ও গানের সম্পর্ক এই অর্থে নতুন হয়ে উঠেছে যে, তাঁর অনেক কবিতা গান হতে চেয়েছে এবং গানের সংহতি সন্ধান করেছে। এবং ফলত, এক-একটা চিত্রকল্প এখানে শাস্ত্র-সদৃশীকৃত বাক্যসংঘমে পাঠকের অন্তর্দৃষ্টি আর অন্তঃপ্রসূতিক প্রায় একটি সর্বান্বয়ী জ্যোতির্ভিত্তির (sixth sense) কোঠায় নিয়ে গিয়ে পৌঁছে দেয়। লক্ষ্যভেদের এ রকম কয়েকটি নজির এখানে রাখছি :

১ ছায়ে এঁকেছি রক্ত রেখায় পদ্ম-আসন/সেতোমারে কিছু বলে ?—সন্ধান, ‘মহুয়া’।

২ তুমি যার হ্রদ দিয়েছিলে বাঁধ / মোর কোলে উঠিল সে কাদি

ওগো, সে কি তুমি জান।

—বাদল রাত্রি, ‘বীথিকা’।

৩ বৈশাখে কুশ নদী/পূর্ণ স্রোতের প্রসাদ না দিল যদি

গুণু কুণ্ডিত বিদীর্ণধারা/তীরের প্রান্তে / জাপালে পিয়াসি মন —উদ্বৃত্ত, ‘পানাই’।

এই সমস্ত কবিতাই অতঃপর গীতিরূপে রূপান্তরিত হয়েছে। রিচার্ডস-এর ভাষা চুরি করে বলতে গেলে, এই সব লিরিকে দৃষ্টিধর্মী এবং শ্রুতিধর্মী চিত্র-কল্প মিলে গিয়ে এখানে আশ্লিষ্ট চিত্রকল্প (Tied images) দেখা দিয়েছে।

এখানে রূপ গোম্বামীর ব্যবহৃত একটি শব্দ বিশেষভাবে মনে পড়ে যায়। শব্দটি হল ‘চিত্রজল্প’।

শ্রেষ্ঠস্থ হৃদয়লোকে গূঢ়রোষাভিত স্থিতঃ ।

ভূরি-ভাবময়ো জলো বস্ত্রোবোদ্ধতিগাতিবঃ ।

চিত্রজলো দশাঙ্গোহং প্রজ্ঞঃ পরিজ্ঞিতঃ ।

বিহ্বলোচ্ছিন্নরঞ্জনা অবজলোহভিজ্ঞিতঃ ।

—উচ্ছলনীলমণিঃ ।

প্রিয়তম ব্যক্তির হৃদয়ের সহিত দেখা হইলে, গূঢ়রোষবশতঃ যে ভূরি ভাবময় জল অর্থাৎ কখন তাহর নাম চিত্রজল, যাহার অন্ত তীব্র উৎকণ্ঠাই হইয়া থাকে। এই চিত্রজলের অঙ্গ দশ প্রকার। প্রজ্ঞ, পরিজ্ঞ, উচ্ছল, বিজ্ঞ, সংজ্ঞ, অবজ্ঞ, অভিজ্ঞ, আজ্ঞ, প্রতিজ্ঞ এবং হৃজ্ঞ। রামনারায়ণ বিচারত্ব সম্পাদিত সংস্করণ, ১২৯৫, পৃ ৭৯৮।

দশটি শ্রেণীসম্বন্ধিত চিত্রকল্পের আক্ষরিক প্রয়োগ রবীন্দ্রসংগীতের উদ্ভূত এবং অনুরূপ উদাহরণগুলিতে আছে বিনা, এ অনুসন্ধান অর্থহীন। অনেক স্থলেই তার পরিচয় আমরা পেতে পারি। এবং ‘চিত্রকল্প’ কথাটির একটি রূপভেদ বা নামভেদ হিসেবে ‘চিত্রজল্প’ শব্দটি পুনরায় প্রবর্তিত হতে পারে কিনা, তার সম্ভাব্যতা বিচারের ভার পাঠকের উপরেই রাখছি। চিত্রকল্প শব্দটির ব্যাপক তাৎপর্য যেখানে কবিতা-পাঠকের মনে বিপন্নতা রচনা করে, সেই রকম কোনো-কোনো ক্ষেত্রে, অর্থের স্পষ্টতার জন্য চিত্রজল্প শব্দটি অংশত কাজ চালাতে পারে কিনা, সেটাও নিশ্চয় পাঠকই নিরূপণ করবেন।

শেষ-দশকের রবীন্দ্রনাথ চিত্রকল্পের ব্যবহারে অনেক সচেতন, ইতিপূর্বেই তার ইঙ্গিত রেখেছি। এখানে, বস্তুব্য স্পষ্ট করবার জন্য কয়েকটি প্রমাণ দাখিল করছি :

১ এক তীর গাড়ি তোলে অস্ত তীর ভাঙিয়া ভাঙিয়া,

সেই প্রবাহের পরে উষা উঠে রাঙিয়া রাঙিয়া,

পড়ে চন্দ্রালোকরেখা জন্নীর অঙ্গুলির মতো ; —পাঙ্ক, ‘পরিশেষ’।

২ ক্রেসাহেমাম কার্শনের

কেয়ারি-সমত তারি

নাই-গহ্বরে হারা।

—শুভ্র ঘর, ঐ।

৩ মাটির কাছে কটিকারির নীল-সোনালির বাগী।

—কটিকারি, ঐ।

## শূণ্যপ্রান্তে, সূক্ষ্ম সঙ্গীত / ৫৬

- ৪ সে না হলে বিরাতের নিখিল ঘনিয়ে  
উঠত না শঙ্খধ্বনি,  
মিলত না বাতী কোনোজন,  
আলোকের দামমন্ত্র ভাবাহীন হয়ে  
রইত নীরব। —প্রাণ, ঐ।
- ৫ তাই তো আমি নাম নিয়েছি কোমল গাছার—  
বায় না বোকা যখন চকু তোলে  
বুকের মধ্যে অমন করে  
কেন লাগার চোখের জলের হিড়। —কোমল গাছার, 'পুলক'।
- ৬ নৈরাজ্যের নখর হতে  
রক্ত ঝরা আগুনকে আজ ছিন্ন করে আনো,  
আশার মোহ শিকড়গুলো উপড়ে দিয়ে বাণ  
লালসাকে দলো পায়ের তগায়। —পয়লা আখিন, ঐ।
- ৭ দেহদৈবের কথাগুলি  
হুল্লুংগ বাতুরের মতো আছে স্থগিত। —পোড়োবাড়ি, 'বীথিকা'।
- ৮ দেখলাম—অবসর চেতনার গোয়ালি বেলায়  
দেহ মোর ভেসে যায় কালো কালিন্দীর প্রান্তে বাহি  
নিরে অশ্রুভূতিপুঞ্জ, নিয়ে তার বিচিত্র বেদনা,  
চিত্র-করা আচ্ছাদনে শাজঘরের দক্ষিণ,  
নিরে তার বাণিজ্যিক। —৯, 'প্রাণিক'।
- ৯ এ প্রাণ রাতের রেলগাড়ি,  
দিল পাড়ি—  
কামরায় পাড়ি ভরা ঘুম  
রজনী নিরুৎসাহ। —রাতের পাড়ি; 'নবজাতক'।
- ১০ তখন সে স্বপ্ন কায়ারীন,  
নিশীথে বিলীন,  
দূরগমে তার দীপশিখা  
একটি রক্তিম মরীচিকা —আশা-বাওয়া, 'সানাই'।
- ১১ যেতেই হবে,  
মিনিটা বেন খোঁড়া পায়ের মতো  
ব্যাক্তেজেতে বাঁধা। —বাগাবদল, ঐ।

- ১২ আমার দিনের শেষ ছায়াটুকু  
 মিশাইলে মূলতানে—  
 গুঞ্জন তার রবে চিরদিন,  
 ভুলে যাবে তার মানে । —১০, 'রোগশয্যার' ।
- ১৩ আমার আনন্দে আজ একাকার খনি আর রঙ,  
 জানে তা কি এ কালিম্পঙ । —১৪, 'ভ্রম্যদিনে' ।
- ১৪ পোড়ো বাড়ি, শূন্য দালান—  
 বোবা শ্মৃতির চাপা কানন হ হ করে,  
 মরা-দিনের-কবর-দেওয়া ভিতের অন্ধকার  
 গুমরে ওঠে প্রেতের কণ্ঠে সারা দুপুরবেলা ! —২০, 'ঐ' ।
- ১৫ সূর্য্যর নিপুণ শিল বিকীর্ণ আঁধারে । —১৪, 'শেষলেখা' ।

উদ্যম করলে আমরা এ রকম অসংখ্য উদাহরণ তাঁর এ অধ্যায়ের রচনায় পাবো। বীজমন্ত্রের মতো এই সব উক্তি তন্ময়তা ও মন্ময়তার কেন্দ্রকোরক স্পর্শ করেছে। চিত্রকল্পের সাধস্বর্গ এই বিন্দুতে রবীন্দ্রনাথ অনেকবার পৌঁছেছেন।

তৎসত্ত্বেও এ কথা বলা উদ্দেশ্য নয়, রবীন্দ্রনাথ চিত্রকল্পবাদী। প্রত্যেক মহৎ কবির রচনাতেই আমরা চিত্রকল্পের সান্নিধ্য লাভ করি, কিন্তু তা থেকে তাঁদের ইদানীন্তন অর্থে চিত্রকল্পবাদী বলা যুক্তিসংগত হবে না। বলা চলে, রবীন্দ্রনাথের কাব্যধারা শেষ-পর্বে যে মোহনার উপনীত হয়েছিল, তা অস্বজীবনের ব্যক্তি-স্বাশ্রয়ী অভিজ্ঞতার সঙ্গে বাণীর অব্যবহিত পরিণয় চেয়েছে। রবীন্দ্রনাথ শেষ-দশকে এসে ব্যক্তিগত আত্মসামীপ্যের দিকে খুঁকে পড়ছিলেন, তাই অভ্যস্ত এবং অনুশীলিত জীবন-ভাষ্য প্রকাশের পাশাপাশি এক রকম জগলধর্মিতা সেখানে দেখা গিয়েছিল। অকপট আত্মবিবরণীতে নয়, জীবনের তত্ত্বাখ্যানেও নয়, এ দুয়ের অস্তর্বেদীতে কবিতাকে তখন তিনি নতুনভাবে স্থাপনা করতে চেয়েছিলেন। এই পুনর্বাসনক্রিয়া সম্পূর্ণ হয়েছে কিনা, এ নিয়ে নানা দৃষ্টিকোণ প্রয়োগের সুযোগ আছে। কিন্তু এ কথা বললে আপত্তির কারণ দেখি না, তাঁকে একই কারণে কবিতায় ভাষাকে নতুন নিরীক্ষার দিকে নিয়ে যেতে হয়েছিল। এবং উদ্ভূত চিত্রকল্পগুলি তাঁর ঐ পুনর্নব জীবনবোধ ও রীতি চেতনার উপহার।

রবীন্দ্রনাথের কবিতার প্রথম পর্যায়ে চিত্রকল্প ছিল না, এটা বললেও ভুল করবো। এবং ছিল যে, সেই ধারণার সপক্ষেও উদাহরণ যোগ করা কঠিন নয়। কিন্তু তাঁর কবিস্বভাবের ক্রমোন্মুখ বিবর্তনের যে অংশে চিত্রকল্পের প্রবণতা ও প্রাচুর্য অপেক্ষাকৃত স্ফুটতর, সেটি তাঁর প্রদোষকালের উপান্ত্যপর্ব। রবীন্দ্রনাথের চিত্রকল্প তাঁর নিজস্ব, স্মৃতিরাজ্য তাঁকে চিত্রকল্পবাদের প্রচলিত কোনো শিবিরের অন্তর্ভুক্ত করলেও সেটাতে বিবেচকের পরিচয় দেওয়া হবে না।



## তোমার সৃষ্টির পথ

‘শেষ লেখা’র শেষ কবিতাটি রবীন্দ্রমগ্ন পাঠকদের কাছে দূরূহ কুহেলি রচনা ক’রে রয়েছে। কবিতাটির একটি শব্দও অভিধান থেকে কষ্টোপার্জিত নয়, তবু এত কঠিন কবিতা সম্ভবত তিনি এর আগে রচনা করেননি।

মৃত্যুর আগের মূহুর্তে অথবা ঈশং পূর্বে উচ্চারিত কোনো কবির উক্তিটি পাঠকের চৈতন্যে একটি স্থায়ী আলোড়ন তোলে, সেই উচ্চারণ কবির সমগ্র রচনাবলীর উপর উদ্ভাসিত একটি ভাষ্যরশ্মি বিকীর্ণ করে। আমরা শুনতে পাই, মৃত্যুর আগে একটি অনূপলের ভিতর মানুষের সমস্ত স্মৃতি সংগৃহীত হয়। এই ধারণার ভিত্তি পরীক্ষা না ক’রেও এটুকু বলা চলে, বিবেকী কবিমাত্রই তাঁর জীবনের প্রতি মূহুর্তের মতো আসন্ন মৃত্যুমূহুর্তে দায়িত্ব গ্রহণ করেন, এবং তাঁর বাণী সেই দায়িত্ব বহন করে। সেই মূহুর্তে তাঁর মূল্যায়নেরও যে কবি স্পষ্টভাবী, প্রবৃত্তি যাকে কথা বলায়, তাঁর কবিতায় তখন স্বভাবতই তেমন কোন অপ্রত্যাশিত চমক আমরা আশা করি না, কেননা, সারাজীবনই তিনি আমাদের তাঁর নতুন নতুন আবেগের অংশীদার হতে দিয়েছেন, তাঁর কবিতার ভিতরে কবিসত্তার অনাবিষ্কৃত অংশ ঐ ধারাবাহিক বিবরণীর মধ্য দিয়ে পাঠকের কাছে এত স্বচ্ছ হয়ে যায় যে তাঁর মৃত্যুকালীন উক্তি আমাদের যতই স্পষ্টীকৃত করুক, নতুন ক’রে ভাবায় না। মাসাকোভস্কি এই ধরনের কবি, যার মৃত্যুকালীন উচ্চারণ :

ওদের মতন বললে শোনায় / ‘ঘটনা এখানে শেষ’

প্রেমের তরঙ্গী ভেঙেচুরে খান খান। / আমি তো জীবনছট।

দরকার নেই তালিকা করার / পরস্পরের দুঃখ

সন্তাপে অভিযোগ।

শুভ আকাংক্ষা এবং চিরবিদায়।

এই পংক্তিগুলি নাটকীয়তার দ্ব্যুতময়। কিন্তু এইতো আমাদের চিরপরিচিত মারাকোভস্কি, আজীবন আমাদের যিনি তাঁর নিজস্ব জয়পরাজয় দেখতে দিয়েছেন, নৈরাজ্যের রক্তাক্ত সময় অভিনয় ক'রে দেখিয়েছেন। এইসব পংক্তি তাই তাঁর কোনো নতুনতর চরিত্র আমাদের কাছে নিয়ে আসে না, দর্শাবিত করে না আমাদের। কিন্তু আরেক ধরনের কবি আছেন, যারা আত্মসচেতন, কবিতায় অস্তিত্বের শ্রেষ্ঠতম অংশ লিপিবদ্ধ ক'রেও যারা কবিতার অন্তরালে লুকিয়ে থাকেন। এ'দের যেটুকু আমাদের চোখে পড়ে তা নিম্নীর্ণমাণ নয়, শিল্প-সমাপ্ত, অমীমাংসিত নয়, সৃষ্টিশীল। এই ধরনের কবি পোল ভালেরি। এ'র শেষ একটি উক্তি, শোনা যায়, 'প্রাচীর ছাড়া আর কিছুই আমি লক্ষ করছি না'। বলা বাহুল্য এই কথা শোনা মাত্রই আমাদের অনুসন্ধান অনবসর হয়ে ওঠে। এই প্রাচীর কিসের প্রাচীর, সেই প্রশ্নে আমরা জর্জরিত হতে থাকি।

যদিও রবীন্দ্রনাথ ভালেরির কোনো কোনো রচনা অভিনিবেশ নিয়ে পাঠ করেছিলেন, তবু ভালেরির সঙ্গে তাঁর তুলনা প্রণয়ন আমাদের উদ্দেশ্য নয়। প্রসঙ্গত শব্দ এটুকুই অনুমোদনযোগ্য যে রবীন্দ্রনাথের কবিস্বভাবও অনেকটা যেন ভালেরিরই মতো, স্বচ্ছতার সাধক হয়েও সংবৃত্তিপরাণ। তাঁর ভাষা একটি অর্জিত, প্রাপ্ত স্ফটিকখণ্ডকে ব্যক্ত করে, অমিশ্র মনোবৃত্তির পরিশ্রম-লাঞ্ছিত প্রক্রিয়াকে কখনো নয়। দ্বিতীয়ত, নিজেকে প্রগাঢ়ভাবে উন্মাদন ক'রেও শিল্পকর্মের আড়ালে অজ্ঞান হ'য়ে যাওয়া তাঁরো অভিপ্রেত। তাই তাঁর কোনো গান বা কবিতার ভিতর থেকে আমরা আমাদের জীবনের তাপ সংগ্রহ ক'রে নিয়েও সেই কবিতার মধ্যে বাস করতে পারি না, চিরায়ত আভিজাত্যে সুদূর ও গরীয়ান সেই ছন্দোময় হর্ম্য আমাদের নন্দনসম্বৎ জাগিয়েও আমাদের স্বেদাক্ত প্রাত্যহিক সমতল থেকে ব্যবধানে দাঁড়িয়ে থাকে। সেই কারণে তাঁর কবিতার মধ্য থেকে তার জীবসত্তা সনাক্ত করার মানবিক আগ্রহ আমাদের থেকেই যায়। এই আগ্রহ যতই মারাত্মক আকার গ্রহণ করুক না কেন, তার উৎপত্তি সমর্থনযোগ্য। যদি সেই জীবনস্বভাব কোনো সুক্ষ্ম দৃষ্টিতে বেরিয়ে আসে তবে সমালোচকের পক্ষে জানবার সুবিধা হয় কী উপাদান নিয়ে কবি কাজ করতে নেমেছিলেন, কী ছিলো তার একান্ত মানবিক ধাতুরূপ যাকে তিনি শিল্পরূপে পরিণত করেছিলেন? বাবলনীয় সৃষ্টিতত্ত্বে আছে, এক প্রবল যুদ্ধের শেষে ভ্র্যাগনকে স্থিতিবিভক্ত করা হলো : তার উর্ধ্বভাগ গিয়ে পড়লো স্বর্গে নিম্নভাগ মাটির পৃথিবীতে ; উর্ধ্বাংশে অর্থাৎ নভোমণ্ডলে ঈশ্বরের স্থিতি আর তার অধোভাগ হলো চতুর্দিকে বিস্তারিত আকারশূন্য কদমাক্ত মাটি যার প্রতিশব্দ tohu wabohu। শেষোক্ত এই উপাদানকে ঈশ্বর কি করে শিল্পীর মতো ছাড়িয়ে গেলেন, কি ভাবে তিনি সৃষ্টির উপকরণের উর্ধ্ব-নিজেকে দিনের পর দিনের পরিশ্রমে

স্থাপন করলেন, সেই নিয়েই ঐ পুরাণের পরবর্তী পরিণতি। রবীন্দ্র-পুরাণেও কি পাওয়া যাবে না সেই সামগ্রিক ভ্র্যাগনের দ্বিধাবিভক্ত বাস্তব অবয়ব সংস্থানের সূত্র যা মন্মথতাকেও স্বীকৃতি জানাতে পারে ?

এই প্রশ্নের প্রেক্ষিতে রবীন্দ্রনাথের প্রথম ও শেষ পর্ষায়ের কবিতা পাশাপাশি মিলিয়ে দেখতে যাওয়া অস্বাভাবিক নয়। তাঁর কবিতা যখন অচলিত নামাঙ্কুর সংরক্ষিত, সংরুদ্ধ পরিধি থেকে মুক্ত হয়ে এসেছে, সেই পর্বের কবিতায় এমন একটি অনিশ্চিতি দেখা যায় যা, তাঁর নিজের ভাষায়, ‘ডেউওয়াল জলের প্রতিবিশ্বের মতো আঁকাবাঁকা’ যার ‘পূর্বোকার অবস্থায় একটা বেদনা ছিল অনুদ্বন্দ্বিত, সে যেন প্রলাপ ব’কে আপনাকে শাস্ত করতে চেয়েছে’। রবীন্দ্রনাথ বারংবার আক্ষেপ করেছেন, এই পর্বের কবিতা রূপের স্পর্শ পায়নি। একথা বললে অন্যায় হয় না, রবীন্দ্রনাথ নন্দনতত্ত্বে ভাবের চেয়ে রূপকে অনেক নির্মল ব’লে মনে করেছেন, কেননা ভাব খনিজ বহুবিসর্পী অপরিশুদ্ধ উপাদান এবং রূপ তার সর্বতোভদ্র নিয়ন্তা, তার পরিচ্ছন্ন সূচ্যাসক। এই অর্থে রবীন্দ্রনাথের চির-রোমাণ্টিক প্রবণতার ভিতর একটি ক্লাসিক প্রাণপূরুষ নিহিত ছিল। কিন্তু এই ক্লাসিক-মার্জলিক কাব্যাদর্শ যখন তাঁর রচনায় পরিস্ফুট হয়ে ওঠেনি, সেই মুহূর্তের কবিতায় মানবিক জীবাত্মা তার অভিজ্ঞতার অবাধ্যতা নিয়ে প্রত্যয় হয়েছে। ‘ছবি ও গান’-এর এইরকম একটি কবিতা থেকে একটি অংশ :

চারিদিক কেহ নাই ; একা ভাঙা বাড়ি  
সজ্জবেলা ছাদে বসে ডাকিতেছে কাক ।  
নিবিড় আঁধার বুথ বাড়ায় রেয়েছে  
বেধা আছে ভাঙা ভাঙা প্রাচীরের কঁক ।  
পড়েছে সন্ধ্যার ছায়া অশথের গাছে  
থেকে থেকে শাখা তার উঠিছে নড়িয়া ।  
ভয় শুক দীর্ঘ এক দেবদার তরু  
হেলিয়া ভিত্তির 'পরে রয়েছে পড়িয়া ।  
আকাশেতে উঠিয়াছে আধখানি চাঁদ,  
তাকার চাঁদের পানে গৃহের আঁধার ।  
প্রাঙ্গণে করিয়া মেলা উর্ধ্বমুখ হয়ে  
চন্দ্রালোকে শৃগালেরা করিতে চীৎকার । ( ‘পোড়ো বাড়ি’ )

এই কবিতার প্রায় পঞ্চাশ বছর পরে রচিত আরেকটি কবিতার অংশ :

তোমার সকাল আজি ভাঙাচোর। যেন পোড়োবাড়ি  
লক্ষী যারে পেছে ছাড়ি ;  
ভূক্ত-পাতুর। ঘর  
ভিত জুড়ে আছে বেধা দেহীন ডর ।

আপাহার পথ রুদ্ধ, আঙিনায় মনসার ঝোপ,

ভুলসীর মঞ্চখানি হয়ে গেছে লোপ।

কিনাদের পক্ষ ওঠে, দুর্গ্রহের শাপ,

দুঃখের নিঃশব্দ বিলাপ।

(‘পোড়োবাড়ি, বাঁধিকা’)

দুটি কবিতার শব্দ নামকরণেই নয়, এষণা ও মননের আশ্চর্য সাদৃশ্য। ব্যক্তিগত প্রেমের সঙ্গে অপসারক সময়ের দ্বন্দ্ব সঞ্জাত মৃত্যুচিন্তনের কবিতা এরা। অমঙ্গলের ভাবানুষ্ঙ্গী চিত্রকল্প ছাড়াও আরেকটি বোধ এই কবিতা দুটিতে লক্ষ্য করি, রবীন্দ্রনাথের অস্বাম্যধা পর্বের ‘ছবি’তে—অনুরূপ অজ্ঞান যোগ করা বিন্দুমাত্র কঠিন নয়—প্রেম ও বিশ্বজগতের যে পারস্পরিক যোগাযোগের বার্তা পরম আশ্চর্য সূত্রে ব্যক্ত হয়েছে, তার সামান্যতম আভাস তাঁর প্রথম বা শেষ পর্বের ও দুটি কবিতার কোনোটিতেই নেই। অবশ্য এই দুই কবিতার পাশাপাশি একই রচনাকালে প্রণীত, এমন অনেক রচনা পাওয়া সম্ভব যেখানে কবির মনে বিশ্ব ও ব্যক্তির দ্বিধাহীন অভিন্নতা অভিব্যক্ত হয়েছে, কিন্তু এই দুটি কবিতার সহযোগী এমন কবিতাও অসংখ্য যে সব ক্ষেত্রে ব্যক্তি ও বিশ্বের সমান্তর, ক্ষমাহীন ব্যবধান তাঁর নিখাদে উচ্চারিত। দুই পর্যায়ের কবিতার অন্তর্বর্তীকালে এই ব্যবধান কমিয়ে আনা হয়েছে কবির সচেতন অথচ উদ্বেল আনন্দময় জীবনবোধের সাহায্যে।

এই প্রসঙ্গে ‘সচেতন’ শব্দটিকে পাশ কাটিয়ে যাওয়া অসম্ভব। রবীন্দ্র-নির্মিত ভূমণ্ডলের অধিকাংশ বাসিন্দা কবির আশ্চর্য কল্পনাশক্তি এবং সচেতনতার সমবায়ের গড়ে তোলা। রবীন্দ্রনাথের কবিতার বিপুল গগনচুম্বী শব্দময় পর্বতের উর্ধ্বগ প্রতিটি স্তর তাঁর নিজের সচেতন প্রতিভার সৃষ্টি। কিন্তু একথা যদি বলি সেই পর্বত নিঃসীম জলরাশি থেকে উঠে গিয়ে সূর্যতারা খচিত আকাশ ছুঁয়ে অন্ধমে আবার নেমে এসে নিঃসীম জলরাশি স্পর্শ করতে চেয়েছে, তবে বোধ হয় রবীন্দ্রপ্রতিভাকে অপমান করা হবে না। ঐ আরোহণ এবং অবরোহণের মূহুর্তে জলময় শিলার যেটুকু আমাদের চোখে পড়ে তা মনস্তত্ত্বের পরিভাষাঅনুযায়ী অবচেতনার এলাকা। তাঁর কিশোর বয়সের লেখা ‘কাব্যের অবস্থা পরিবর্তন’ প্রসঙ্গে মানবমনের অন্ধকার প্রদেশের সঙ্গে কবিতা ও কাব্যরূপের নিগূঢ় সম্বন্ধ তিনি ব্যক্ত করেছেন। তাঁর শেষের দিকের নানান রচনা ও আলোচনায় তিনি অবচেতনার প্রসঙ্গে নানা ইঙ্গিতগর্ভ মন্তব্য করেছেন। দুয়েকটি উদাহরণ এখানে অবাস্তর হবে না :

১. হেলে ভোলাবার হুড়া শুকলে একটা কথা স্পষ্ট বোকা যায়, এতে অর্থের সংগতির দিকে একটুও দৃষ্টি নেই, দৃষ্টি দেবার দরকার বোধকরা হয়নি...শব্দের মতো একটা আকস্মিক ছবি আর একটা ছবিকে জুটিয়ে আনছে...আধুনিক রুরোপীয় কাব্যে অবচেতন চিন্তের এই সমস্ত শব্দের লীলাকে হান দেবার একটা প্রেরণা দেখা যায়। আধুনিক মনস্তত্ত্বে বাস্তবের মূহুর্তের সক্রিয়তার

উপর বিশেষ দৃষ্টি পড়েছে। চৈতন্যের সত্যকতা থেকে মুক্তি দিয়ে স্বপ্নলোকের অসংলগ্ন স্বতঃস্ফূটিকে কাব্যে উদ্ধার করে আনবার একটা প্রয়াস দেখতে পাই।

—বাংলা ভাষা পরিচয়

২. অবচেতন মনের কাব্যরচনা অভ্যাস করছি। সচেতন বুদ্ধির পক্ষে বচনের অসংলগ্নতা দুঃসাধ্য। ভাবীযুগের সাহিত্যের প্রতি লক্ষ্য করে হাত পাকাতে প্রবৃত্ত হলেম... কেউ যদি বুঝতে না পারেন, তা হলেই আশাজনক হবে।

(শনিবারের চিঠি, ১৩৪৬ অগ্রহায়ণ। রবীন্দ্ররচনাবলি ২৬, পৃ ৬৪৬)

‘অসংলগ্নতা’ ‘স্বতঃস্ফূট’ ইত্যাদি শব্দ পরা-বাস্তব কবিতার উপাসকের কাছে আকর্ষণীয় মনে হবে, কেননা Andre Breton-র ‘Pure Psychic automatism—the absence of all control exercised by reason’ প্রভৃতি উক্তি পরা-বাস্তব কবিতার সংজ্ঞা হিসেবে আদৃত। আধুনিক মনস্তত্ত্বের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের ঘনিষ্ঠতার কোনো বিশদ বস্তান্ত আমাদের জানা নেই। তাছাড়া উপাদানের সঙ্গে শিল্পকর্মের অন্তঃশীল সূত্র আবিষ্কার করার আগ্রহে আমাদের সত্যক হওয়ার প্রয়োজন রয়েছে, কেননা স্বয়ং ফ্রয়েডও স্টেফান জেঞ্জাংকে চিঠিতে বলেছেন,

সমালোচনাত্মক দৃষ্টিকোণ থেকে বলা যায়, শিল্প তার সংজ্ঞাশীল স্বীকার করেই তার সাধা পরিসরকে ততোদূর বাড়িয়ে নিতে পারে না। যদি অ-সচেতন উপাদান ও তার আক-সচেতন বিচারের আত্মপাতিক সম্পর্ক সীমাবদ্ধ না রাখা যায়।

রবীন্দ্রশিল্পে ফ্রয়েডের দ্বিমিত আকাঙ্ক্ষার সম্মান স্নতরাং নিরর্থক, নিষ্ফল। বরং ইয়ং-এর কোনো-কোনো চিন্তা আমাদের এই প্রসঙ্গে সাহায্য করতে পারে। রবীন্দ্রনাথের কবিতার প্রধানতম সমস্যা ব্যক্তি ও বিশ্বের সম্পর্ক এবং সেই সূত্রে ইয়ং-এর বক্তব্য ফ্রয়েডের চেয়ে দূরত্বপূর্ণ। কিন্তু তার বিশেষ কবিতায় ইয়ংপ্রসঙ্গ অবতারণার পূর্বে অন্ত্যপর্বের রবীন্দ্রকবিতা-ধারার কয়েকটি লক্ষণ স্মরণযোগ্য। প্রথমত ‘পরিশেষ’ থেকে তাঁর কবিতার পুনর্নিবেচনার প্রবর্তনা লক্ষণীয়। পুনর্নিবেচনা বলতে পূর্ববিশ্বাসের উত্তরাধিকার বজায় রাখবার আগ্রহ বোঝাচ্ছে। ‘বিশ্ময়’ ‘মৃত্যুঞ্জয়’ কি ‘পল্লী আশ্বিন’ প্রভৃতি কবিতায় এই আগ্রহ শিল্পের সিদ্ধি পেয়েছে। এইসব কবিতার ‘পাশাপাশি’ আগমন কবিতা আমাদের চোখে পড়ে যেখানে কবি তাঁর অভ্যস্ত বিশ্বাস উচ্চারণের রূতে প্রধানদৃগতরূপে সজাগ, এবং সে-সব ক্ষেত্রে বিশ্বাস ফুটে উঠতে চেয়েছে ক্লাস্তির ও অবসাদের পটে। দ্বিতীয়ত, এক ধরনের প্রেমের কবিতার অকৃতার্থ ব্যক্তির বাসনাব্যঞ্জক পৌরুষ ঘোষণা। ‘ব্যর্থ মিলন’ কবিতাটির ‘যদি কভু হয়/তপস্যা সার্থক, তবে পাইব হৃদয়। না-ও যদি ঘটে তব আশা চঞ্চলতা/বাহিয়া হইবে শান্ত। “সে-ও সফলতা’ প্রভৃতি পংক্তিতে বাসনার খেন শূদ্রমাত্র পরিবেশনিরপেক্ষ প্রেমের প্রতি মূল্যবোধ স্থাপনের অভীশা। এর মধ্যে রোগশয্যা-এর ৩৯ সংখ্যক

কবিতাটি মিলিয়ে পড়লে আরো একটি বিদারক তথ্য উদ্ঘাটিত হবে : প্রেমিকা এখানে নিখিল ভূবন বা বিশ্বপরিবেশের চেয়ে অনেক বড়ো ও অনেক কার্পিকতা হয়ে বিরাজিত। ‘দেখি তুমি নর্তাশিরে বদনিছ পশম/বাস মোর পাশে/সৃষ্টির অমোঘ শাস্তি সমর্থন করি’-এর তিনটি চরণের প্রকৃত তাৎপর্য নিঃসন্দেহে এই যে ঐ রমণীয় সান্নিধ্যের উপরেই সৃষ্টি বা পৃথিবীর শাস্তি নির্ভর করছে। রবীন্দ্রনাথের নাটকে ও পূর্বতন কাব্যধারায় নারী সমগ্র বিশ্ব ব্যাপারে একটি আপেক্ষিক অংশ মাত্র, পরবর্তী পর্যায়ে প্রেমের কবিতায় সেই নারীকা মানুষের আপেক্ষিক অবস্থানের নিয়তি, জীবনানন্দের ভাষায় সূর্য্যনা, যিনি ‘ঈশ্বরের পরিবর্তে অন্য এক সাধনার ফল’। তৃতীয়ত, শিল্পের সম্মোহিত করবার ক্ষমতার আত্মসম্পন্ন এক ধরনের কবিতা আমরা পাচ্ছি বা ঠিক বলাকার ‘তাই তব শক্তিকত হৃদয়/চেরেছিল করিবারে সময়ের হৃদয় হরণ/সৌন্দর্যে ভুলানে’ এই মীমাংসায় মসৃণ নয়। বীথিকার ‘নাট্যশেষ’ কবিতার ‘সে ভাঙা যুগের’ পরে কবিতার অরণ্য লতায়/ফুটিছে হৃদের ফুল, দোলে তারা গানের কথায়। / সেদিন আজিকে ছবি হৃদয়ের অজন্তা গৃহাতে/ অন্ধকার ভিত্তিপটে; ঐক্য তার বিশ্বশিল্প সাধে’ প্রভৃতি পংক্তিতে শিল্পের সঙ্গে জীবনের নয়, মৃত্যুর যোগ প্রকাশিত হয়েছে। যেন যা কালের কবলগ্রস্ত তার উপরেই শিল্পের কর্ম। এবং বিশ্বশিল্পের সঙ্গে যুক্ত হবার অভিপ্রায় যেতাই প্রকট হোক শিল্প মানুষের নিরুপায় একটি বিকল্প মাত্র, এই বোধ এখানে মূদ্রিত।

এই লক্ষণগুলি ছাড়াও বাইরের দিক থেকেও যে ক্রান্তিসূচক সূত্র তাঁর অন্তিম কবিতাগুচ্ছ দেখা যাচ্ছে তা হলো কবিতার নামহীনতা। রবীন্দ্রনাথ একটিমাত্র ছবিরই নাম রেখেছিলেন। গানগুলির নামকরণের প্রশ্ন তো ওঠেই না। কিন্তু এমন কী করে হলো যে ‘প্রান্তিক’ থেকে শেষ মূহূর্ত পর্যন্ত রচিত বিরাট একটি অংশের কবিতার নামকরণে তিনি উদাসীন হবেন? রবীন্দ্রনাথের বেশির ভাগ কবিতাই নামাধীন এবং সেই সঙ্গে, স্বভাবতই, পরস্পরের থেকে স্বাতন্ত্র্যে চিহ্নিত। নাম দিয়ে ব্যক্তি ও বিষয়কে আমরা চিনে নেই, পরস্পরের থেকে আলাদা করে দেখি। তাই রবীন্দ্রনাথের জীবনের প্রথমার্ধের কবিতার প্রায় প্রতিটিই অনন্য—‘যেতে নাই দিব’ ও ‘বসুন্ধরা’ ‘অনাবশ্যক’ ও ‘শূভক্ষণ’—এরা শূদ্ধ পাঠকের স্মৃতিতে প্রতিষ্ঠিত নয়, নিজ নিজ দুরূহে স্থিত। কিন্তু শেষের দিকের কবিতা—যে-সব ক্ষেত্রে নাম সীমাবদ্ধ হয়েছে সে-সব স্থলেও—পাঠকের স্মৃতিতে একাকার। যেন একটি কবিতা থেকে অপরটিকে ভিন্ন করবার ইচ্ছা কবিরও নেই। মহুয়ার ‘নাম্নী’ পর্যায়ে কবিতাগুণিতে কবি প্রমাণ করলেন যে স্বতন্ত্র সত্তার স্বতন্ত্র নামকরণে তিনি উন্মূখ ও সার্থক, কিন্তু তা যেন পাঠকের কাছে জানিয়ে রাখা যে ন্যূনহীনেরও সত্তা আছে, নাম আছে এবং তাই তিনি নামকরণে

ক্রমশই নিস্পৃহ হয়ে পড়লেন। ফলে পাঠকের দিক থেকে একটি অসদ্বিধে এই যে এই পর্যায়ের অনেকগুলি কবিতা একসঙ্গে মিলিয়ে পড়তে হয়, কিন্তু সদ্বিধেও এই যে পরস্পরপর্যায় এই কবিতাগুলির ঘনিষ্ঠ বসতি থেকে মূল প্রবণতা খুঁজে বের করা অপেক্ষাকৃত সহজ-সাধ্য হয়ে আসে। অর্থাৎ, রবীন্দ্রনাথের নামহীন এই কবিতাগুলির মধ্যে অবিচ্ছেদ্য একটি অন্তর্বর্তন রয়েছে, একটি কবিতা থেকে আরেকটিকে ছিঁড়ে নেওয়া কঠিন। এক ঝোঁকের কবিতাগুলি তাই একই সঙ্গে, অনতিব্যবধানে, পড়তে হবে, যতোক্ষণ কবির গুণ্ঠষণা আমাদের আরম্ভে না আসে। এই প্রস্তুতি নিয়ে যদি ‘শেষ লেখা’র শেষ তিনটি কবিতা পড়ি তবে কবির অবচেতন এষণাকে হয়তো অনুমান করতে পারব। ২৭ থেকে ৩০ জুলাইয়ের মধ্যে রচিত এই তিনটি কবিতার বিষয় ব্যক্তিসত্তার আত্মসন্নিবেশ এবং বৃহত্তর সঙ্গে অভিযোজন রহস্য। এই সম্বন্ধে ইয়ুং Weltanschauung শব্দটির ব্যাখ্যা স্মরণীয়। শব্দটির অর্থ ‘বিশ্ব সম্পর্কে’ ব্যক্তির জটিল attitude বা মনোভঙ্গি যা সজ্ঞান ধ্যান ধারণায় আত্মস্থ হয়েছে। ইয়ুং-এর প্রাসঙ্গিক চিন্তার অংশ বিশেষ এখানে অনূদিত হলো :

বিশ্ব সম্পর্কে আমরা মনে-মনে যে-ধারণা এঁকে তুলি তাকেই আমরা বিশ্ব বলি। আর সেই অনুযায়ী আমরা নিজেদের সাজিয়ে নিই, পরিবেশের সঙ্গে নিজেদের মানিয়ে তুলি। এটি সবসময় সচেতন ভাবে ঘটে না। প্রায়ই পরিবর্তমান যুহর্তের নানা বিবেচনাকারী সমস্তা থেকে সজোরে মনকে সংরয়ে এনে একটি মনোভঙ্গির অভিমুখে চালিত ক’রে নিতে হয়। ...Weltanschauung থাকার অর্থ বিশ্ব ও নিজের সম্পর্কে একটি চিত্র রচনা, বিশ্ব কী এবং আমি কে সে বিষয় জানা। আক্ষরিক অর্থে এ যেন অসম্ভব শোনায়। কেউ জ্ঞানতে পারে না বিশ্ব কী, আর নিজেকেই বা কতোটুকু সে জানবে? তবু এই দৃষ্টিভঙ্গিই শ্রেষ্ঠ প্রজ্ঞান যা প্রজ্ঞাকে প্রজ্ঞা ও সমীহ করে, স্বতঃসিদ্ধ দিকান্ত আর নীতিবাণীনের সত্যমত সমান অগ্রাহ করে। এই প্রজ্ঞান খোঁজে শুধু তিরিকসহ অনুমানকে, এবং এটাও ভোলে না যে জ্ঞান বাপারটি সীমাবদ্ধ, ক্রেটিমাপেক্ষ।

বিশ্ব সম্পর্কে আমাদের ধারণার ছবি যদি আমাদের উপর না বর্তাতো তবে আমরা যে-কোনো সুন্দর বা বিদ্রাস্তিকর অসত্য নিয়ে তৃপ্ত থাকতে পারতাম। কিন্তু এ-রকম আত্মপ্রতারণা আমাদের শৃঙ্খল অবাস্তব, নির্বোধ ও নিষ্ফল ক’রে তোলে। যেহেতু আমরা বিশ্ব সম্পর্কে নিজেদের একটা প্রতিভাসিক প্রতিবিশ্ব দিয়ে ভোলাতে চাই। আমরা বস্তুবিশ্বের প্রচণ্ড ক্ষমতার দ্বারা অভিভূত হয়ে পড়ি। এভাবেই আমরা অভিজ্ঞতার কাছ থেকে শিখি যে সূচীচিহ্নিত একটি দৃষ্টিভঙ্গি (weltanschauung) থাকা আমাদের পক্ষে কত্নে আবশ্যিক। weltanschauung বিশ্বাস নয়, hypothesis বা অনুমান। বিশ্ব তার মূখচ্ছন্দ পালটাচ্ছে, বিশ্বকে আমরা আমাদের মানস চিত্রকল্পেই

ধারণা করি এবং এটা সব সময় নিরূপণ ক'রে ওঠা কঠিন কখন সেই ছবিটা বদলাচ্ছে, বিশ্ব বা আমাদের কোন দিকে বদল হয়েছে, নাকি উভয়তই ব্যাপারটা ঘটেছে। বিশ্ব সম্পর্কে চিত্রটি যে-কোনো মুহূর্তে পরিবর্তিত হতে পারে, যেমন আমাদের নিজের সম্বন্ধেও ধারণার পরিবর্তন স্বাভাবিক। প্রতিটি নতুন আবিষ্কার, নতুন চিন্তা, বিশ্বের উপর একটি নতুন প্রচ্ছদ আনতে পারে। এর জন্য আমাদের প্রস্তুত থাকতে হবে, নতুবা অকস্মাৎ আমরা নিজেদের এক প্রহর-পরিত্যন্ত পৃথিবীতে দেখতে পাবো, যা চৈতন্যের নিম্নশায়ী স্তরগুলির অবশেষ। আমরা একদিন মৃতকল্প হয়ে যাবো, কিন্তু জীবনের স্বার্থে সেই মুহূর্তকে আমরা যেন যতোদিন পারি স্থগিত রাখি। আর তা তবেই সম্ভব যদি বিশ্ব সম্পর্কে আমাদের ধারণার চিত্রটি অপরিবর্তনীয় না হয়। প্রত্যেক নতুন চিন্তা Weltanschauung-এ কতোদূর যোগ করেছে, তা ভালো ক'রে পরীক্ষা ক'রে দেখতে হবে। (Analytische Psychologie und Weltanschauung)

রবীন্দ্রনাথ কি বিশ্ব সম্পর্কে তাঁর অনুশীলিত ধারণাকে ঈষৎ শিথিল ক'রে দিয়েছিলেন? সোনার তরীতে 'আমার পৃথিবী তুমি বহু বরষের' এই কথা যিনি বলেছিলেন তিনিই পত্রপুটে বলেছেন: 'শূভে অশূভে স্থাপিত তোমার পাদপীঠে/তোমার প্রচণ্ড সুন্দর মহিমার উদ্দেশে/আজ রেখে যাবো আমার ক্ষতিচিহ্ন লাক্ষিত প্রণতি'। ইতিমধ্যে সেই কবি কোথায় হারিয়ে গেলেন যিনি জানতে চেয়েছিলেন, 'আকাশে দুই-হাতে বিলাস প্রেম ওকে?' তাহলে এটাই কি ধ'রে নেওয়া সমীচীন যে তাঁর কবিতায় এমন একজন প্রেমিক জেগে উঠেছেন যিনি প্রেমিকার চেয়েও অনেক বড়ো, প্রেমিকার প্রদত্ত অনিশ্চিত প্রেমের চেয়ে মহত্তর যাঁর নিরাভিযোগ ভূমিকা? ইয়ং Weltanschauung-এর যে ব্যাখ্যা দিয়েছেন, তদনুরূপ একটি সুসমঞ্জস দৃষ্টিভঙ্গিকে তিনি আমৃত্যু অবলম্বন করেছিলেন, এমন-কি পৃথিবী যখন তাঁকে প্রতারণা করেছে তখনো? এই প্রশ্নের ভিতরেই সম্ভাব্য উত্তর নিহিত আছে। প্রেমিকা বা পৃথিবীর দংশন দেওয়ার ক্ষমতা অপারিসীম, এই কথা মেনে নিয়েও যদি একটি অপীড়িত দৃষ্টিভঙ্গি পোষণ করা যায়, তাই ছিল সম্ভবত অভিপ্রায়।

শেষ তিনটি কবিতায় একাধিকবার ব্যবহৃত শব্দের কোনো-কোনটি থেকে একটি হৃদিশ পাওয়া অসম্ভব নয়। 'ছলনা' পাঁচবার, আর 'প্রহর' 'আধার' 'দংশন' 'রাগি' 'মিথ্যা' ও 'আপন', শব্দগুলি দুবার ক'রে ব্যবহৃত হয়েছে। অধিকাংশ শব্দই নৈতি-র দিকে উদ্ভূত। তিনবার প্রয়োগ-করা শব্দটির বিশেষণও একবার 'মিথ্যা' অন্যবার 'সহজ'। মিথ্যা বিশ্বাস কি illusion এবং সহজ বিশ্বাস বিশুদ্ধ চৈতন্যের প্রতিশব্দ? ১০ সংখ্যক কবিতাটিতে সম্ভাকে ঘিরে নিরন্তর কাল, পরের কবিতাটিতে দেখা যাচ্ছে ভয়ই হয়ে



উঠেছে চলচ্চিত্র, মৃত্যুই শিল্প এবং সত্তা সেই দৃশ্যের আবেদনকে মনে নিয়েও  
 অবিচলিত। মনে রাখা প্রয়োজন কবিতাটি তাঁর অবচেতন থেকেই প্রদত্ত  
 প্রতিলিখন বা তিনি অতঃপর সংশোধনের সুযোগ পাননি। এই কবিতায়  
 তাই স্ববিরোধী উক্তির প্রাচুর্য। তবু আগের দুটি কবিতা থেকে সূত্র নিয়ে  
 এর এটুকু অর্থ করা কঠিন নয় যে সত্তার পক্ষে একটি চেতন্য উদ্দীপিত রাখাই  
 শ্রেয়; কেননা ইন্দ্রিয়-সংগৃহীত সমস্ত উপকরণই তার বিরুদ্ধে উদাত হলেও  
 সেই সব বিরুদ্ধতাকে সে নিজ মহিমায় উত্তীর্ণ হয়ে গিয়ে ছলনাময়ীর হাত  
 থেকে বরমালা পাচ্ছে। এই ছলনাময়ীর কণ্ঠে কবি যে বিরোধোভাস-খচিত  
 অলংকার পরিয়েছেন তা থেকে তাঁর মৌলিক পরিচয় নির্ণয় করা কঠিন।  
 কিন্তু প্রথমেই সাংখ্যের পরমা প্রকৃতির সঙ্গে তাকে মিলিয়ে দেখার প্রলোভন  
 জাগে। বিশেষত গীতার ‘প্রকৃতিং পদ্রুশ্চৈব বিদ্যানাদী উভাবপি / বিকারাং  
 গুণাশ্চৈব বিদ্ধি প্রকৃতি সম্ভবান্ / কার্যকরণকর্তৃষে হেতু প্রকৃতিরূঢ়াতে /  
 পদ্রুশ্চৈব স্খন্দস্থানান্ ভোক্তৃষে হেতুরূঢ়াতে’ শ্লোক দুটি মনে পড়ে যায়।  
 প্রকৃতির সমস্ত সম্মাহসূচক কার্যকলাপ পদ্রুশ্চ ভোগ করেন, ক্ষেত্র-ক্ষেত্রজ-  
 বিভাগযোগ অধ্যায়ে এ-কথা বলার প্রায় অব্যবহিত পরেই পদ্রুশ্চের অপর  
 একটি পরিচয় ব্যক্ত হয়েছে যে, বৃক্ষ অথচ মৃত্ত এক পদ্রুশ্চ দেহের ভিতরে বাস  
 করেন যিনি ‘উপদ্রষ্টা’ অর্থাৎ সাক্ষী এবং ‘অনুমত্ভা’ অর্থাৎ প্রকৃতির অনুমোদন-  
 কারী। ‘বাহিরে কুটিল হোক অন্তরে সে স্বভূ / এই নিয়ে তাহার গৌরব’—  
 এটি সেই পদ্রুশ্চ নয় যে প্রকৃতির আরোজিত মোহন যোগসাজসে জড়িত হয়েও  
 বিবিক্ত, অংশ গ্রহণ করেও সাক্ষী, এবং তার উন্নত অবস্থান থেকে প্রকৃতির  
 প্রতি প্রসন্ন? ১২ সংখ্যক কবিতাতে এই আনন্দিত, অনুমোদনকারী সাক্ষীর  
 কথাটি বলা হয়েছে; ‘তাঁর কবিত্বের তুমি সাক্ষীরূপে দিয়েছ দর্শন /  
 বৃষ্টিধৌত শ্রাবণের / নির্মল আকাশে।’ আরেকটু তলিয়ে দেখলেই মনে  
 হবে, প্রকৃতির পরিবেশিত সুন্দর ও নিষ্ঠুর বিচিত্র বিচিত্র আরোজন সবি পরীক্ষা  
 করে তার শিল্পের দিকটির প্রশংসা অনুমোদন করতে হবে, তার ক্ষণে ক্ষণে  
 পরিবর্তিত ব্যবহারে এতোটুকু মানসিক ভারসাম্য হারালে চলবে না। ‘বিচিত্র’  
 শব্দটি ১২ ও ১৫ সংখ্যক দুটি কবিতাতেই ব্যবহৃত—প্রথমটিতে জন্মদিনের  
 অভিনন্দন-জানানো পরীক্ষামূলক চক্রান্তের বিশ্লেষণ হিসেবে। কখনো সে  
 মধুর, কখনো মারাত্মক। এমন-কি প্রথমোক্ত কবিতাটিতে দেখতে পাই প্রকৃতি  
 যে পদ্রুশ্চকেই শব্দ পরীক্ষা করে তা নয়, নিজেও করে: ‘প্রকৃতি পরীক্ষা করে  
 দেখে / ক্ষণে ক্ষণে আপন ভাণ্ডার তোমাতে সম্মুখে রাখি পেল সে সুযোগ’।  
 শেষ কবিতাটিতে ‘আপন ভাণ্ডার’ ব্যবহার ফিরে এসেছে: ‘কিছুতে পারে  
 না তারে প্রবীক্ষতে / শেষ পদ্রুশ্চের নিয়ে যায় সে যে / আপন ভাণ্ডারে’ এই  
 ‘সে’ বলা-ই বাইদল, পদ্রুশ্চ বা চেতন্য। দেখা যাচ্ছে, প্রকৃতি পদ্রুশ্চকে তার  
 নিজস্ব ভাণ্ডার অর্পণ করছে, তার ফলে ‘বাতা আর গ্রহীতার যে-সংগম

লাগি বিধাতার নিতাই আগ্রহ' তা চরিতার্থ হচ্ছে। ছলনাময়ী কবি পদ্যরূপ বা উপযুক্ত গ্রন্থীতাকেই সমস্ত মহার্ঘ দিয়ে দেন, কিন্তু শেষ পর্যন্ত চৈতন্য তার স্বয়ংস্বাতন্ত্র্যে ভাস্বর হয়ে ওঠে। সৃষ্টিপ্তির মধ্যে প্রকৃতির সঙ্গে তার বিচ্ছেদ ঘটে, সে ফিরে আসে এক ধরনের স্বায়ত্তশাসনে, স্বাবলম্বিতায়। এখানেই আর সাংখ্যের জোর খাটে না, বেদান্তের কাছে ফিরতে হয়। বেদান্তের 'স্বাপ্যায়ী' এই নবম সূত্রটির তাৎপর্য যে-পদ্যরূপ সৃষ্টিপ্তি মনুহতে আত্মার লীন হয়ে যান এবং তখন তাঁর উপর প্রকৃতি কোনো কাজ করতে পারে না, তিনি চৈতন্যস্বরূপ লাভ করেন। এই অর্থে শেষ কবিতাটি প্রকৃত থেকে মস্তিপ্রাপ্ত চৈতন্যের কবিতা, সৃষ্টিপ্তিতে আত্মস্থ পদ্যরূপকারের কবিতা। যে-পদ্যরূপকার নিজের নিয়ন্ত্রিতিকে নিজেই আকার দিচ্ছে, তার তো গৃহীত পরাভব ব'লে কিছুর থাকতে পারে না, চৈতন্যের শেষ মনুহত পর্যন্ত তার স্বপ্রতিষ্ঠ পৌরুষের অহমিকা সে প্রকাশ করে—কবিতাটির তাৎপর্য এই। সমস্ত কবিতাটির নিহিতার্থ : প্রকৃতি (নিয়তি, বিশ্ব প্রভৃতি) তাঁর সৃষ্টির প্রতিটি বীকে সূক্ষ্মশীলে পৌরুষনাশী ছলাকলার জাল বিছিয়ে রেখেছেন। সরলচেতা পদ্যরূপকেও সে বিপর্যস্ত করতে চায় মায়াবী মনুখোশ প'রে। কিন্তু সরলচেতা পদ্যরূপ সেই অশ্বকারের পটেই নিজের মহত্বকেই স্পষ্ট ক'রে প্রতিষ্ঠা করেন তার ব্যক্তিগত সাধ-স্বপ্ন বিসর্জন দিয়ে। ছলনাময়ী বা প্রকৃতি তাঁকে যে আলোক বা পথ-নির্দেশ দিচ্ছে ব'লে মনে হচ্ছে তা আসলে কবির নিজের কাছ থেকেই পাওয়া, এবং নিজের সেই স্বল্প বিশ্বাসের কারণে দিয়ে বিশ্বের জ্যোতিষকে সে চিরদিনের উজ্জ্বলতা দিচ্ছে, এই দিক থেকে সে উত্তমর্গ অধমর্গ নয়। বাহিজীবনে বা বাহিরের জগতে তার গতিপ্রকৃতির অপব্যাত্য সম্ভব, কিন্তু সে তার নিজের কাছে বিবেকী, সং। পৃথিবীর মানুষ তাকে বলে সে তার প্রাপ্যমূল্য পেল না, সে ট্রাজেডির চরিত্র বা বঞ্চিত, কিন্তু সে তো জানে ঘটনা, দৈব দৃষ্টানা বা পরিণামী ঘটনায় সত্য নেই, শেষ সত্য নির্ভর করে সংক্রান্ত (affected) ব্যক্তিরদের নিজের উপরে, আর সে-ই তো সমস্ত ট্রাজিক বহির্ঘটনা বিশ্বকে তার নিজের একটি সত্য অথচ সহিস্কৃ দৃষ্টিভঙ্গিতে রূপান্তরিত করছে। সর্বশেষ পদ্যরূপকার তাঁর করতলগত হয়, তার অসীম ধৈর্য দিয়ে সেই পদ্যরূপকার অর্জন করে। হয়ত প্রথম সহজলভ্য রম্য তরল উপঢৌকন সে পায় না, কিন্তু দৃঢ়তা তাকে গভীরতর পদ্যরূপকারে সম্মানিত করে। অতএব যে নিয়তির সমস্ত চাতুরী নিরাভিযোগ ভঙ্গিতে উপেক্ষা করতে শিখেছে, সে নিয়তির হাত থেকে শান্তির ছাড়পত্র পায়। এই নিয়তি, শেষ বিশ্লেষণে দেখা যাবে, সাংখ্য বা বেদান্তের প্রভাবস্পৃষ্ট নয়। এই নিয়তি বা ছলনাময়ী কবির ঈশ্বরী যিনি দিতি ও অদিতির যুগ্ম-প্রতিমা, কবি প্রকৃতপক্ষে তাঁর স্বোপার্জিত পদ্যরূপকার দেওয়ার অধিকারিণী ব'লে সাব্যস্ত করেছেন। এই দায়ী সূত্রাং নতুন কিছুর দিচ্ছেন না, কবির মৌলিক ঐশ্বর্য

তাকে প্রতাপর্ণ করছেন। কবি চিরদিনই নারীর হাত থেকে উন্মীষ নিয়েছেন এবং শেষ মূহুর্তে ও তার ব্যতিক্রম স্থাপন করলেন নার্তিনি, এখানেই তাঁর জন্মার্জিত সৌজন্য আবার প্রমাণিত হলো। নিজের কৃতিত্ব পরমাশক্তির উপর আরোপ করলেন, আরো মহৎ হয়ে উঠলেন যেন। নিজের নির্বাচিত প্রেরণাশক্তির সঙ্গে সংগ্রাম করে ইয়েট্‌স যেমন অসামান্য হয়ে উঠেছিলেন, তেমনি রবীন্দ্রনাথও। তফাৎ, রবীন্দ্রনাথ ইয়েট্‌সের মতো আত্মপদ্মাগকে কোথাও স্পষ্ট করে জানতে দিলেন না আমাদের, নিজের উপরে একটি মাস্তাবী আবরণ টেনে দিলেন।

রোমা রোলা রবীন্দ্রপ্রসঙ্গে বীজমণ্ডের মতো বলেছেন, 'He recoiled from everything that stood for 'No'.' এ-কথার অর্থ কি এই নয় যে না-র পদ্মজীভূত শক্তি সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথ সম্পূর্ণ সচেতন ছিলেন, কিন্তু তার কাছ থেকে প্রতাপিত হয়ে একটি অস্তিসূচক দৃষ্টিকোণে ফিরে এসেছেন। শ্যামলীর 'আমি' কবিতাটি আমাদের অনুমানের স্বপক্ষে অকপট বিবৃতি :

অসমী যিনি তিনি স্বয়ং করছেন সাধনা / মানুষের সীমানায় / তাকেই বলি 'আমি' / সেই আমার গহনে আলো-অঁধারের ঘটল সংগম / দেখা দিল রূপ, জেগে উঠল রস / 'না' কখন ফুটে উঠে হল 'হাঁ' মাস্তাব মন্তে / রেখায় রঙে স্বেদে দৃগ্বে।

রবীন্দ্রনাথের সর্বশেষ কবিতাতেও 'না' হয়ে উঠেছে 'হাঁ', উষর গহ্বর সেই দৃষ্টিভঙ্গির দ্বারা হয়ে উঠেছে উর্বরা মাটি, অবিশ্বাস সাজানোর গুণে বিশ্বাস হয়ে উঠেছে। আর তাঁর কবিতার তত্ত্ব সম্পর্কেও এই একটি নতুন আবিষ্কার এখানে উন্মোচিত হয়েছে যে আলো আর অন্ধকার, চৈতন্য আর অচেতনার সংগমেই শুদ্ধ কবিতার জন্ম। এই রহস্যের বোধ না থাকলে তাঁর এ-কবিতাটি 'Crossing the Bar'-এর মতো ভিক্টোরিয়ান একটি মনোমুগ্ধকর ভক্তিরসের কবিতা হয়েই থাকতো, আমাদের বিবেকী অস্তিত্বকে এমন করে বিদ্ধ করতো না।

କବିତା    ଓ    ଗାନ



## বৈত পটভূমি : কবির প্রেমসংগীত

প্রস্তাবনা

‘প্রতিটি প্রিয় বিষয় এক-একটি স্বর্গের কেন্দ্রকারক’, বীজমন্ডলের মতো নোভালিসের এই উক্তিটি রবীন্দ্রনাথের প্রেমসংগীতের অন্যতম সূত্র হিসেবে বিবেচিত হতে পারে। তাঁর প্রতিটি প্রেমের গানেই আমরা এরকম এক-একটি সীমাস্বর্গ নির্ধারণ করে নিতে পারি। প্রত্যেক স্বর্গেই একটি প্রিয় বিষয় উপস্থিত, যদিও সেই বিষয় সব সময় নারী অথবা একই নারী নয়। বিষয়ী, কবিপদ্রুঘ নিজেকে, সাধারণত একই ব্যক্তি হলেও, পরিবেশের চাহিদায় মাঝে মাঝে নিজেকে দুই অংশে বিভক্ত করে নিয়ে দ্বিতীয় অংশটিকে একটি বিষয়ের মর্বাদা দিয়েছে। শব্দধর্মাত্ম স্বগত পরিপ্রেক্ষিত বা আত্মদেবায়নের আলোজনে এই গানগুলি লেখা, এরকম অনুমিতি-র কোনো প্রশ্নই ওঠে না। বিষয়ী ও বিষয়ের এই প্রতিসাম্য ও পরস্পরস্পর্শিতা এই পর্যায়ের গানের একটি শর্ত এবং এটিকেই আমরা ‘বৈত পটভূমি’ বলে চিহ্নিত করতে চাই।

এখানে এরকম নির্ণয় নিলে ভুল হবে যে পরস্পরস্পর্শী বিষয় এবং বিষয়ী আছেদ্বা পারস্পরিকতায় আক্রান্ত অথবা সব ক্ষেত্রেই গোড়া থেকে তাদের আনুপাতিক সম্পর্ক প্রকাশ্যত ২:১; কখনো-কখনো এমন মনে হতে পারে বিষয়ী নিছক নিজেকে আত্মবাদন করবার গরজে প্রপঞ্চমন্দির অঁকিলা হিসেবেই বেছে নিয়েছে তার বিষয়কে। যেমন, ‘দ্বিবসরজনী আমি যেন কার আশায় আশায় থাকি’, এই গানে, অস্তিত্ব গানের সূচনায়, উৎপ্রেক্ষার অলংকরণ নয়, মনোভঙ্গির বিন্যাসই আকর্ষণের বিষয়। উৎপ্রেক্ষাময় ‘যেন’ পদনবার গানের শেষ পঙ্ক্তিতে বেছে ওঠে, কিন্তু ততক্ষণে প্রেমিক ‘বাসনা ব্যাকুল আবেগে’ নিজেকে তাঁর অপূর্ণ অংশীদারের সঙ্গে দেয়া-নেয়ার মর্মে তৈরি করে নিয়েছে। নিজেকে এই তৈরি করে নেওয়া, এই আত্মপ্রস্তুতির প্রক্রিয়াকে আমরা অনেক

সময়, লঘু সামান্যকথনের লোভে, মরমী আধ্যাত্মিকতার পরিচয়ে সনাক্ত করে বসি। এ বিষয়ে সন্দেহ নেই, রবীন্দ্রনাথ প্রায়শই তাঁর যাবতীয় আয়োজনে উদ্দীপনের রশ্মি জ্বালিয়ে দিতে চেয়েছেন। এবং সেই অভীপ্সা, সন্দেহ নেই, তাঁর কবিকৃষ্টিত্বের একটি ঈশ্বরি প্রস্থানভঙ্গি। কিন্তু ঈষৎ তলিয়ে দেখলে বোঝা যাবে উদ্দীপ্তর কোনো ঐশী সত্তার মধ্যে আত্মনিরঞ্জনের আর্তি নয়, অন্যতর অংশীদার বা গ্রাহকোপম বিষয়সত্তার সঙ্গে যোগাযোগ রচনার এষণা বিষয়ীকে প্রধানত অধিকার করে আছে। এবং কোনো অর্থেই শীলিত সংবেদনের মাধ্যমে কোনো উত্তরণের সহজ সোপান নয়, সংবেদনশীল দ্বিতীয় মানসের সাড়া পাওয়া-ই এ ক্ষেত্রে বিষয়ীর অনন্য অভিপ্রায়।

আধ্যাত্মিকতা : পুনর্বিবেচনা

আমরা এখানে রবীন্দ্রক থিয়লজির পূর্বপটের দিকে এক লহমা তাকাতে পারি। রাজা রামমোহন রায়ের কীর্তিত একাভিমুখী তত্ত্ব ('একমেবাদ্বিতীয়ম্') মহর্ষির বিভাবনায় তিন ভাগে ছিটিয়ে পড়েছিল : ভূ, ভুবঃ স্বঃ—পরমতায় আশ্রিত এই তিনটি উপাদান শেষ পর্যন্ত, ভিক্তর কুজী-র থিয়োলির প্রণোদনায়, সত্য (Du vrai), সুন্দর (du beau), মঙ্গল (du bien) এই তিনটি উপপাদ্যে পরিণত হয়েছিল। রবীন্দ্রনাথ তাঁর ভাষণে ও চর্চায় যথাক্রমে এই দুই পূর্বসূরি-র একায়ত এবং দ্বিমুখী ধ্যানধারণা অঙ্গপ্রবারণা ব্যক্ত করেছেন। কিন্তু সৃষ্টিমুখী ভক্তিবাদের ভূমিকায় তাঁর ব্রহ্মণ্ বা ভূমা এইভাবে স্থিতিশীল :

ক. জীবনদেবতা / বিশ্বদেবতা খ. সীমা / অসীম

গ. রূপ / অরূপ ঘ. লীলা / দ্বন্দ্ব

এই চতুর্ভুজ-ক্লিষ্টে লাক্ষিত, এই মর্মে ন্যায্য অভিযোগ উত্থাপিত হতে পারে। কিন্তু এই-সমস্ত শব্দধ্বত কবি নিজে এবং তাঁর মৃদু সমালোচকের দল অসংখ্যবার ব্যবহার করে প্রায় ক্ষয় করে ফেললেও এদের মধ্যে থেকে বিশ্লোগফল হিসেবে এই সত্যটি থেকে যাচ্ছে যে রবীন্দ্রনাথ এক বা তিনের (শেষোক্ত মানদণ্ড দাস্তকে মনে পড়িয়ে দেয়) বদলে দার্শনিক দৃষ্টির চালটিকেই পছন্দ করেছেন। আমাদের কাজ-চালানো তালিকাটির সর্বশেষ শব্দধ্বত (লীলা : দ্বন্দ্ব) নিয়েও এই বৈধ মন্তব্য গ্রাহ্য যে রবীন্দ্রনাথ ক্রমান্বয়ে বৈষ্ণব ও খৃস্টীয় ভক্তিবাদ থেকে উপাদান সংগ্রহ করে তাঁর প্রেমের গানে ঢুকিয়ে দিয়েছেন। আসল কথা কিন্তু এখানে এটাই নয় যে রবীন্দ্রনাথ এই অথবা ঐ ধর্মতত্ত্বের দ্বারা কী ভাবে এবং কতদূর প্রভাবিত হয়েছেন। তিনি তাঁর প্রেমের গানগুলিতে ঐহিক প্রাণবেদনায় এমন এক-একটি স্বর্গ তৈরী করেছেন যা কোনো স্বর্গীয় তত্ত্বের দ্বারা পূর্ব-নির্ধারিত নয়, এটাই এখানে একটি বস্তু। এবং এটাও বলার কথা যে, সেই বেদনা দৃষ্টির চাল বা চলনের উপরেই ঘাঁড়িয়ে আছে।

‘আমরা হ’জন হৃদষ্টকোণ দিভ্যম তাকে হেদে’—জীবনানন্দ

আরেকটু বিচ্ছিন্নে এখানে কথাটা বলা যেতে পারে। ‘দৌহারে দেখেছি দৌহে’—এই মূল্যায়নের মধ্যেই তাঁর প্রেমের গানগুণের পরিচিতি। দৃজনে এখানে দৃজনকে দেখছে এবং এই দৃষ্টিকোণের দোটানার মধ্য দিয়ে যা সম্ভারিত হচ্ছে তাকে আমরা ‘প্রেম’ বলে নির্দিষ্ট করতে পারি। অখণ্ড গীতবিতানের সৌজন্যে এখানে স্পষ্ট করে আজ বলা সম্ভব, রবীন্দ্রনাথ এই দৃষ্টিকোণ-বিনিময়ের অভিজ্ঞতাকে ‘প্রেম’ ব’লে অভিহিত করতেও তেমন উৎসুক ছিলেন না। পূজা পর্যায়ে প্রেম-বাচক শব্দ অন্তত ১৩১ বার ব্যবহৃত হয়েছে। ‘বাজে বাজে রম্যবীণা বাজে’—এই ১৫ লাইনের গানটিতে ‘প্রেম’ শব্দের উদ্বেলিত প্রয়োগ ঘটেছে ধ্রুবপদের মূখে এবং অনুরূপের বৈচিত্র্যে, ছ’বার। পূজা-বর্গের আরেকটি গানে (‘বে’ধেছ প্রেমের পাশে ওহে প্রেমময়’) আরো লাইনের মধ্যে ন’বার আলোড়িত হয়েছে ‘প্রেম’ শব্দটি। সেই তুলনায়, তাঁর প্রেমের গানেই শব্দ এই শব্দের অনটন নয়, প্রেম-বিষয়ক নাট্যগুচ্ছে—‘মায়ার খেলা’ ‘চন্দালিকা’ ‘চিত্রাঙ্গদা’ ও ‘শ্যামা’ সব মিলিয়ে প্রেমসংক্রান্ত শব্দপূঞ্জ (৬৭ বার) এবং ‘ভানুসিংহের পদাবলী’তে (২৩ বার) নির্মম কার্পণ্যের সঙ্গে বাঙ্গ ব্যবহৃত হয়েছে। বলা বাহুল্য, ‘প্রেম’ শব্দের পৌনঃপুনিক প্রয়োগপ্রাচুর্যেই প্রেমের যথার্থ্য প্রতিপন্ন হয় না। এবং রবীন্দ্রনাথ নামক গরুঠিকানিয়া সত্তার ক্ষেত্রে এই ধরনের পাথুরে প্রমাণ সম্বন্ধের কোনো প্রশ্নই উঠতে পারে না। কিন্তু এ ক্ষেত্রে এটা লক্ষ্য না করে উপায় নেই যে, এই শব্দটি সম্পর্কে কবি-গীতিকার নিজের আদৌ কৃপণ ছিলেন না, বরং শব্দটিকে যত্নতর তিনি কাজে লাগিয়েছেন। শব্দ তাঁর প্রেমের গানেই শব্দটি সম্পর্কে তাঁর সত্যক সমীহা চোখে পড়ার মতো। এই পর্যায়ের কোথাও নেই ব্রহ্ম-সংগীতের অনান্যাস প্রেমিকোপমতা : ‘নাথ হে, প্রেমপথে সব বাধা ভাঙিয়া দাও।’

আধুনিকতা, বিরোধভাস (ambivalence)

এখানেই প্রথমে হয়ে ওঠে রবীন্দ্রনাথের সেই দুর্মর দুর্ববগাহ মন, বিরোধা-ভাসের মধ্য দিয়ে যার অভিব্যক্তি। গীতবিতানে প্রকৃতি-পর্যায়ের গানগুণিতে—যেখানে প্রেমবাচক শব্দ প্রত্যক্ষত সাত বার ব্যবহৃত—এই দ্বন্দ্ববোধ বোধ হয় সব চেয়ে তির্যক। নবমী তালের ‘ব্যাকুল বকুলের ফুলে’ গানটিতে ‘পুলকে উঠে দূলে দূলে’, যদিও তার মূখ্যচোরা উপলক্ষ (প্রেম) কোথাও উল্লিখিত হয় নি। গানটি নাটকীয়তা নিহিত হয়ে আছে শেষ পঙ্ক্তিতে, যেখানে নিখিল ভুবন বিরহসমুদ্রের কূলে ঘুরে বেড়াচ্ছে। এর মধ্যে অতর্কিতে ঘটে গেছে মন-চুরি করার সমাচার।

রবীন্দ্রনাথ, বিশেষত তাঁর প্রেমের গানে, স্থির করে নিয়েছেন, ধরা দেবেন না, সম্ভব হলে এক মনুহতের জন্যেও। তাই প্রেম-পর্যায়ের গানে তাঁর ঘূর্ণি—



অন্যতম আকাঙ্ক্ষা প্রেমের প্রধানদ্রুত ধারণাটিকে ভেঙে দেবেন। বিনিময়ে অন্য কোন প্রেক্ষণী রেখেছেন তিনি? অত্যাগা দ্বি গ্যাসেট-ও তাঁর *Estudios Sobre el Amor* (প্রেমের বিষয়ে) বইটিতে প্রমিষ্ময়ক যাবতীয় সংস্কারগুলি ভেঙে দিতে চেয়ে একটি শব্দ ব্যবহার করেছেন : ekstasis, অর্থাৎ নিজের এবং জগতের বাইরে বেরিয়ে-পড়া-র উত্তাল প্রবণতা। গ্যাসেট, প্রসঙ্গত, দ্ব-পর্যায়ের মানুষের কথা বলেছেন : একদল, যারা নিজেদের বাইরে বেরিয়ে যেতে পারলেই (তু. ‘আপন হতে বাহির হয়ে বাইরে দাঁড়া’) আনন্দ পায়, আর অন্যরা, যাদের চিন্ময় বা দিব্য উন্মত্ততা স্বয়ংসিদ্ধ অস্তিত্বের আশ্বাদেই। এখানে এক মনুহূত দ্বিধা না করেই বলা যায়, প্রেম-সংগীতের রবীন্দ্রনাথ প্রথমোক্ত পর্যায়ের বিশ্বনাগরিক। নিজের মধ্য থেকে বেরিয়ে আসার তাগিদেই তিনি ভালোবাসার গান লিখেছেন, পথ কেটেছেন তার হৃদয়ে, যেখানে তার সম্পূর্ণক আরেকটি উপস্থিতির চরণ পড়ে। আর এই আত্ম-অতিক্রান্তির প্রক্রিয়ায় তিনি তুলে ধরেছেন আধুনিক মনের প্রথম এবং প্রধান বিভাব ; যাকে আমরা, তাঁরই ভাষায়, ‘আত্মপ্রতিবাদের ঐক্য’ বলে মনুদ্রাষ্টক করতে পারি।

‘আমি কি নিজেরই প্রতিবাদ করছি? হ্যাঁ, আমি নিজের বিরুদ্ধে প্রতিবাদ উত্থাপন করছি ; কেননা আমার মধ্যে সূনিহিত হয়ে আছে বিশ্ব-সমগ্র’—হুইটম্যানের এই পারিপ্রেক্ষণীর পটে রবীন্দ্রনাথের প্রেমের গানের অমোঘ অভিঘাত বন্ধে নেওয়া সম্ভব। বিশ্ব অথবা বিশ্বোপম একটি সহ-অস্তিত্ব বা সতীর্থ নশ্বরকে নিয়ে তিনি এই পর্যায়ের গান বেঁধেছেন এবং একটি গানের সঙ্গে পরবর্তী গানের ব্যবধানকে দৃশ্চর করে দিয়েছেন। গীতিবিতানের ৩৯৬টি প্রেমের গানের প্রায় প্রতিটিই স্বীয় সত্তার প্রতিবেদন, অর্থাৎ একটি গানের সঙ্গে অন্য গানের পরিবেশিত জগতের কোন আপাতমিল নেই। অসংখ্য অণুবিশ্ব বা multiverseই এখানে সম্পাদ্য সূত্র, একটি সর্বাবয়বী বিশ্বলোক বা universe নয়।

এবং এই গানগুলি শুনতে-শুনতে যদিও-বা ভাবানুষ্ণের আকর্ষণে আমরা একটি সামগ্রিকতার সম্মোহে নিজেদের নিবেদন করি, পড়তে গিয়ে দেখতে পাই, এদের মধ্যে উচ্চারিতভাবে বৈতাল্যনের রহস্য লেগে আছে। প্রথমেই যেটা চোখে পড়ে তা হল গ্যাসেট-কথিত দ্ব্যর্থদ্ব্যাতক দৃষ্টিভঙ্গি। গ্যাসেট এই সূত্রে একটি শব্দ নিয়ে খেলা করেছেন : tacto ; স্পেনীয় এই শব্দটির দুটি অর্থ : ১. সন্দর্শক অর্থেই tact বা ‘অবস্থা অনুযায়ী আরেকজনের মন-বন্ধে-চলার সামর্থ্য’ ও ২. ‘স্পর্শচেতনা’। আলোচ্য প্রসঙ্গেও আমরা এমন একটি চিত্তবৃত্তির সম্ভান পাই যা অনুরূপ অভিযোজনে আত্মবান, এবং ‘একটুকু ছোঁয়া’ লাগলে যার মধ্যে বাণীর সন্দীপন জেগে ওঠে। এই দুটি স্তরের কোনোটিই আলাদাভাবে চূড়ান্ত সত্য নয়। এবং এই দুয়ের নিরন্তর

সম্ভবসামান্য কোনোক্রমেই গীতিকারের উদ্দিষ্ট ব'লে গৃহীত হতে পারে না। হতে যে পারে না, অথবা ওরকম কোনো সারূপ্য যে তাঁর অভিপ্রেত নয়, সৌন্দর্যকে দৃষ্টি রেখে তিনি বিষয়ী ও বিষয়ের এই দ্বৈত-সম্পর্কময়তাকে সুন্দর-ভাবে ভেঙে দিয়েছেন সংখ্যাতীত অনুপদ্য মৃদু বা মর্জির আগ্রসে, দৃশ্যের চলনে। এই বিভাজনের আরম্ভ প্রচলিত 'তুমি-আমি'-র দ্বৈততানে, প্রেম-পর্বে যে-যুগ্মকের ব্যবহার ১৪১ বার। এই 'তুমি-আমি'-র যুগ্মতাকে তিনি ক্রমশ চূর্ণ-করে দিয়েছেন নানা ধরনের যুগ্মক মৃদুত ও মেজাজে। এখানে একটি সংক্ষিপ্ত তালিকা প্রধানত তারই ব্যবহৃত শব্দবন্ধের মাধ্যমে নির্মিত :

১ সীমা : অসীম	১৩ দিবস : রাত
২ বেলা : অবেলা	১৪ সাগর : কিনার
৩ বিরহ : মিলন	১৫ আশা : নিরাশা
৪ আনা : গোনা	১৬ জাগরণ : ঘুম
৫ সুখ : দুখ	১৭ প্রাণ : মরণ
৬ চেনা : অচেনা	১৮ স্বর্গ : ধরণী
৭ আঁধার : আলো	১৯ কাছে : দূরে
৮ হারানো : খুঁজে-পাওয়া	২০ নতুন : পুরাতন
৯ এ কুল : ও কুল	২১ মৃত্যু : অমৃত
১০ জোয়ার : ভাঁটা	২২ দেয়া : নেয়া
১১ দেহ : মন	২৩ স্মৃতি : বিস্মৃতি
১২ ভিতর : বাহির	২৪ ধরা : অধরা

#### ২৫ বধন : নাশ

এই পঁচিশটি শব্দযুগ্মকের পাশাপাশি নিশ্চয়ই, তালিকাটিকে শরীরীতর ক'রে তুলবার প্রবর্তনায় এখানে অন্তত আরো পঁচিশটি বর্ণ অন্তর্ভুক্ত হতে পারে। কিন্তু সেই সাংখ্য সংযোজনের ফলে মূল প্রস্তাবটি অস্বাভাবিক আরো-কিছু জোরালো হয়ে উঠবে না। তাই, শুধুমাত্র প্রদত্ত এই শব্দজোড়ের ভিত্তিতেও যদি গীতিকবির বিরোধাভাসের আধুনিকতাকে একটি প্রমাণিত তথ্য ব'লে স্থাপন করা যায় তা হলে কোনো গুরুতর প্রমাদ ঘটবে না।

তার তাৎপর্য এই, এসমস্ত গানে একমাত্র বিষয়ী-ই নিজেকে রোমান্টিক কোনো 'অহংধর্মী' উত্তরণের (egotistical sublime) পরমতায় প্রতিষ্ঠিত করতে উদ্যোগী হয়ে ওঠে নি। বরং আপাতদৃষ্টিতে, কবিপদ্যবিশ্বের অপরিহার্য 'আমি'র উহা ব্যবহার খনন ক'রে দেখলে উহা-'তুমি'র ব্যবহারের তুলনায় (১৬৮ বার) অনেকটা অনির্ণীত হয়ে পড়ে। অনির্ণীত এই অর্থে যে কবির অস্মিতা এই-সব ক্ষেত্রে অনুমানের সামগ্রী। বলা বাহুল্য, সব কবিই নিজেকে দিয়ে শূন্য করেন, ধূপদী / রোমান্টিক / মিস্টিক—যে-নামেই তাঁকে চিনিয়ে দেওয়া ঠিক-না কেন। কিন্তু সৃষ্টির প্যাটার্নের মধ্যে নিজেকে কোথায়

কেমনভাবে স্থাপন করেন তাই নিয়েই তাঁর প্রধান পরিচয়। প্রেমের গান লিখতে বসে রবীন্দ্রনাথ নিজের অনর্ভূতি রোমান্টিক ধরনে জারি করতে চান নি। বিষয়ের মধ্যে নিজেকে ধ্রুপদী ভঙ্গিতে লুপ্ত ক'রে দেওয়া এবং উদ্ভূতের সস্তার কাছে নিজেকে নিশ্চয়ত মিস্টিক মূদ্রায় সমর্পণ ক'রে ফেলা, এদের মধ্যে কোনোটিই তাঁর কাম্য ছিল না। এই-সব গানে—প্রকৃতি বা পদ্য-র গানগুলি সম্পর্কে এ কথা পুরোপুরি প্রযুক্ত হতে পারে কিনা সেটা এখানে জরুরি প্রশ্ন নয়—কবি রচনা করেছেন দুটি ভিন্নমুখী মানসিকতা, প্রতিবেশ বা মূহূর্তের সহাবস্থান যেখানে আমি ও তুমি, বিরহ ও মিলন সমান সাজে মিলে যায়। এই দুয়ের মিলন বিরোধভাসের ভিত্তিতেই গড়ে উঠেছে।

আমরা এই মনোভঙ্গিকেই বলব আধুনিক। আজ পর্যন্ত আমাদের আর কোনো কবি-গীতিকার তাঁদের প্রেমের গানে এই আধুনিকতা দেখাতে পারেন নি। তার প্রধান কারণ এই যে তাঁর প্রেমের গান রচনার মূহূর্তে প্রচলিত রোমান্টিক গীতিকবিতার অনতিজটিল মেজাজটি মনে রেখেছেন। আর সেই মেজাজ হল পলপ্রেভ-নির্দেশিত : 'lyrical has been here held essentially to imply that each poem shall turn upon a single thought, feeling, or situation.' এক-এক মূহূর্তের এক-একটি ভাবমণ্ডল বা অনর্ভূতি অথবা পরিমণ্ডলের উপরেই এই লিরিকধর্মীতার ভার একথা জেনেও রবীন্দ্রনাথ তাঁর প্রেমের লিরিকে একই মূহূর্তে দুই বিভিন্ন ভাবমণ্ডল বা অনর্ভূতি অথবা পরিমণ্ডলকে প্রতিষ্ঠিত করেছেন। একান্ত স্বগত আদলের গানেও আমরা এই দুই ভিন্নধর্মী সস্তার নানামুখী একাঙ্কিকা দেখতে পাই যেখানে স্বগতোক্তিগুলি একটি প্রতিমুখী বিভাব বা প্রত্যুত্তরের প্রত্যাশী। এই ধরনের প্রচ্ছন্ন, তীব্র নাটকীয়তায় স্পন্দমান একটি গান, 'কাল রাতের বেলা গান এল মোর মনে'। 'একটি অধারক্ষণে' কী ভাবে দীর্ঘায়িত সাধনার একান্ত উপহার একটি গান, একটি ভালবাসার গান, কবি পেয়ে গিয়েছিলেন, গানটির ভাবগত আরোহে তার বৃত্তান্ত আছে। অবরোহে দেখতে পারছি পরিস্থিতি আমের, আলাদা, প্রেমিকার শারীরিক উপস্থিতি সত্ত্বেও সেই গানটি আবার তৈরি হয়ে উঠতে পারল না। এখানে আমরা নানা স্তরে কবির প্রত্যাশিত বিসংগতি অনূভব করতে পারি : কবি ও প্রেমিক, প্রেমিক ও প্রেমিকা, প্রেম ও শিল্প, পরিবেশ ও মন, এদের মধ্যে বিছানো রয়েছে স্বল্পময়তার চিকন কারু-কাজের মায়াজাল। এই সূত্রে আরো একটু এগিয়ে গিয়ে একটি তৃপ্তিকর অনর্মিতের সম্ভাব্যতা বিচার করা যেতে পারে। রবীন্দ্রনাথের প্রেমের গানে প্রকৃতি কি এসেছে আলম্বন-বিভাবের মর্যাদায়? অনেক সময় এই গানগুলিতে প্রেমিক এইরকম একটি ভঙ্গি পোষণ করে যে তার সংগীত বা আঙ্গিকটি যেন নিতান্তই প্রকৃতির দয়ার উপর নির্ভর ক'রে আছে। যেন প্রকৃতিই চরিত্রেই মনোভাবনা ঘটিয়ে দিচ্ছে। এরকম কয়েকটি বিখ্যাত উদাহরণ :

১. চাপার কলি চাপার গাছে  
হৃদের আশায় চেয়ে আছে,  
কান পেতেছে নতুন পাতা গাইবি বলে।
২. শিশির-ধোওয়া হাওয়ার ছোঁওয়া লাগল বনে—  
হর খুঁজে তাই শূন্যে তাকাই আপন-মনে।
৩. আজ অকারণ বাতাসে বাতাসে  
যুগান্তরের হর ভেসে আসে,  
মর্যস্বরে বনের ঘুচিল মনের ভার।

এরকম উচ্চারণ প্রেম-পর্যায়ের প্রত্যেকটি বাক্যেই শুনতে পাই আমরা। এবং এই-সমস্ত উচ্চারণেও আমাদের মনে নন্দিত হতে থাকে এই একটি বাসনা, অসহায় প্রেমিক নিজেকে প্রকৃতির কাছে বিলিয়ে দিচ্ছে অকাতরে, আর তার ফলেই পাচ্ছে তার অবচ্ছিন্ন স্নায়ব অস্তিত্ব মেদুর আরাম ও আশ্রয়। দ্বিতীয়বার পিছনে ঘুরে তাকালেই কিস্তি ভেঙে যাবে এই স্বাস্থ্যময় ভুল ধারণা। প্রকৃতি এখানে প্রেমের পাশাপাশি আরেকটি শক্তি। সে আরো শক্তিশালী নয়। তার ভূমিকা হল সাহচর্যের, কখনো-বা প্রতিযোগিতার, অর্থাৎ অপর অস্তিত্বের বিন্যাস। কখনো-কখনো প্রেমের উপর তার চাপ পড়ে ঈষৎ বেশি, যেমন কখনো-কখনো প্রেম প্রকৃতির উপরে একটু-বা তীক্ষ্ণ করস্কেপ ক'রে বসে (‘তব কুঞ্জের পথ দিয়ে যেতে যেতে / বাতাসে বাতাসে ব্যথা দিই মোর পেতে’, এই দ্বিপদীতে যেমন নিসর্গ উদ্দীপন-বিভাবেরও কৃতিত্ব নিয়ে আসে না)। এবং এই দারুণ টানাপোড়েনে জয়ী হয় না কোনো শক্তিই শেষ পর্যন্ত, না-প্রকৃতি, না-প্রেম। কিস্তি এই দুয়ের অনিশ্চেষ্ট আত্মিত তাঁর প্রেমের গানগুলিকে দিয়েছে অমীমাংসিত এক জটিলতা। এই কারণেই বোধ হয় আধুনিক ভারতীয় মানসের কাছে তাদের আবেদন এত প্রবল।

তত্ত্ব, না নান্দনিক বোঁক ?

তাঁর সংকলন থেকে পলগ্রেভ, যার আদর্শে গীতিবিতানে ‘ভাবের অনুষঙ্গ রক্ষা করে গানগুলি সাজানো হয়েছে’—সেই-সমস্ত তত্ত্বনির্ভর কবিতা বর্জন করেছেন যাদের মধ্যে নেই গতিচ্ছন্দ, মিতকথন এবং মানবিক ভাবাবেগের বর্ণালি (‘didactic poems...unless accompanied by rapidity of movement, brevity and the colourings of human passions, have been excluded’ )। রবীন্দ্রনাথের দ্বিতাত্ত্বিক প্রেমের গানেও পলগ্রেভ-বর্ণিত বিশেষত্বগুলি লক্ষ করা যায়। আমরা এরকম কোনো ধাঁসিস প্রশ্নন করতে চাই না যে রবীন্দ্রনাথের এই-সব গানে নেই কোনো তত্ত্বগত প্রকল্পের তাড়না, নান্দনিক প্রসঙ্গের দেখিয়ে দেওয়াই রচয়িতার অস্থিতীয় উদ্দেশ্য। এটুকুই প্রাসঙ্গিক বক্তব্য, তত্ত্ব ও নন্দনতত্ত্বের সমাহার গীতিকারের দুরূহ দাবি। জানি, এই উচ্চাশা সব সময় কৃতার্থ হয় নি। তাই ‘দুঃখের যন্ত্র-

অনল-জ্বলনে জন্মে যে প্রেম / দীপ্ত সে হেম’—এ-জাতীয় উপদেশাত্মক নিরুদ্বিগ্ন আমাদের বিরুদ্ধই করে, যেহেতু রবীন্দ্র-ব্যক্তিত্ব এখানে কবিব্যক্তিত্বের স্বাধিকারকে রীতিমত ক্ষুণ্ণ করে বসে। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের প্রেমের গান বলতে আমরা বিশেষ যে-শিল্পকাজটি বন্ধ থাকি সেখানে নেই পূর্বধারণা কোনো তত্ত্বের অবাস্তব পরাক্রম। আরো একটু খুঁকি নিয়ে এ কথা বলা সম্ভব যে কীটসীয় ‘মহতী অনিশ্চিতি’র (negative capability) তুল্য একটি ক্ষমতা সেখানে লক্ষণীয় যার সাহায্যে কবিপদ্যরূপ নিজে সৃষ্টির মূহুর্তে রূপান্তরিত হতে থাকে। আর এর ফলে উপপাদ্য-তত্ত্ব স্ফাটমান হতে থাকে, নান্দনিক ঝোঁকটি হয়ে ওঠে ক্রমশই মনোরম, এবং নতুন একটি ‘তত্ত্ব’ দেখা দিতে থাকে। তাই ‘রবীন্দ্রগীতির অন্তরা তাঁর গানে-রত মানসলোকে ধ্রুব অবসর দান করেছে, এরকম বহু উদাহরণ দেওয়া যায়। ভাবনা ও সুরের সন্ধিক্ষণে যেন তিনি সেইখানে এসে দাঁড়িয়েছেন, সৃজনগীতিকে নতুন পথে চালিত করেছেন। অনেক সময়ে দেখা যায় অন্তরা-য় এসে তাঁর গানের মোড় ঘুরে গেল, ঝোঁক বদলিয়ে অথবা অপ্রত্যাশিত শিল্পিত নতুন গালি বেয়ে তাল এবং বাক্য সাধিত হল। বলা বাহুল্য অবচেতনার তলে তলে গান তৈরি হচ্ছে ওঠে, সেই ধূনির তরঙ্গময় চিত্তবেগ গণনা করা যায় না’—অমিত্র চক্রবর্তী’র এই নিরূপণ (‘রবীন্দ্রগীতির অন্তরা’, গীতিবিতান পত্রিকা, ১৯৬১, পৃ. ৬৫। বিশেষ চিহ্নটি এখানে অব্যবহৃত হয়েছে) নির্ভুল বলে মনে হয়। স্রষ্টার এই রহস্যময় রূপান্তর এবং ‘বিশেষ দৃষ্টির ক্রিয়া’ অনেক সময় প্রথম ঝোঁকে উত্থাপিত বা সমাপ্ত হয় নি, সেজন্য দরকার হয়েছে নতুনতর স্তবকের, যেখানে আচম্কা বলার কথাটি সূচিত হয়েছে বলে কবি তাকে পরিণতি দিতে চেয়েছেন। এই ধরনের একটি গান ‘আরো কিছুখন নাহয় বসিলো পাশে’ নিতান্তই কথা-র জাল বুনতে-বুনতে সম্পন্ন হয়ে গেছে প্রথম রবীন্দ্রকবিতা সেই চলন যার মধ্যে স্থায়ী-অন্তরা-সঞ্চারী-আভোগের আপাত-সম্পূর্ণতা আছে। কিন্তু এই চলন শেষ হয়ে যাবার পরেই কবির কাছে আসল কথাটা উদ্ঘাটিত হচ্ছে বলে আরো একবার দ্বিতীয় ঝোঁকের চাহিদার স্থায়ী-অন্তরা-সঞ্চারী-আভোগ নিয়ে তাকে আরেকটি আয়তন নির্মাণ করতে হচ্ছে।

দ্বিধাভরে আজো প্রবেশ কর নি ঘরে

বাহির আঙনে করিলে হরের খেলা।

আর সেই উদ্ঘাটনের আলোয় তিনি ‘গভীর বাণী’র সম্মুখে নিবিষ্ট হয়েছেন :

যে গভীর বাণী শুনিবারে কাছে এলে

কোনোখানে কিছু ইশারা কি তার পেলে

● হে পথিক, বলো বলো—

সে বাণী আপন গোপন প্রাণে জ্বলে

রক্ত আঙনে প্রাণে ঘোর জ্বলজ্বলো ॥

স্পষ্টতই, আবিষ্ট হবার পর রহস্যের ঘোর কাটিয়ে উঠে, বন্ধুতে পারা যায় কবি বা গীতিকার ‘বাণী’ বলতে কোনো প্রস্তারিত তত্ত্বকে বোঝান নি। প্রত্যয়ক এই ‘বাণী’ শব্দটি এই ধরনের আরো কোনো-কোনো গানে উঠে এসেছে, এবং এটা অনুধাবন করে ওঠা কঠিন নয়, এই বাণী ধ্রুবপদের মতো একাধিকবার ব্যবহৃত ‘না-বলা বাণীর’ই সমার্থক। অর্থাৎ কবি আমাদের কাছে মূলত কোনো তত্ত্বধর্মী বক্তব্য দাখিল করতে চান না, নিজেকে, এবং সেই সূত্রে বিষয়ের আবিষ্কার করবার প্রবণতাই তাঁর প্রিয়, এবং এই আত্মআবিষ্কারের প্রক্রিয়া থেকেই কোনো একটি জায়গায় বক্তব্য শেষ মূহুর্তে তার পরিণামী স্বরূপ নিয়ে প্রকাশ পেয়েছে। সূরের পর্যালোচনা এখানে করা হচ্ছে না। একটি অনিবার্য উদাহরণই শুধু দেওয়া যেতে পারে। কানাড়াশ্রিত ‘আমার পরান লয়ে কী খেলা খেলাবে’ গানের সমাপনের মুখে ‘কে আসে কাহার পাশে কিসের টানে’ অংশের শেষ ধ্বনিতে দেশ রাগের আরোহণের অদ্রাস্ত সংস্পর্শ যখন লাগে, তখনই গানটির মর্জি ও ডোল প্রকাশ পায়, তার আগে নয়। গীতিবন্ধের প্রসঙ্গেও এই কথাটাই রবীন্দ্রনাথ আমাদের এভাবে বঝিয়েছেন, ‘একটি গান যখনই ধরা যায় তখনই তার রূপ প্রকাশ হয় না ; তার একটা অংশ সম্পূর্ণ হয়ে যখন সমে ফিরে আসে তখন সমস্তটার রাগিণী কী এবং তার অন্তরাটা কোন্ দিকে গতি নেবে সে কথা চিন্তা করবার সময় আসে’ (‘ব্রাহ্মসমাজের সাধকতা’, রবীন্দ্র-রচনাবলী ১৬, পৃ. ৩৭৪)।

তাঁর প্রেমের গানে সব চেয়ে বড়ো কথা এই রূপের গতি যার ফলে সমস্ত সময় চোখে পড়তে থাকে একটি পরিবর্তনের পরম্পরা। কোথাও তা স্থিতিচিহ্নাপিত নয়, অথবা একটিমাত্র মূহুর্ত মর্জিকেই ঐক্য-তোলার অনুশীলনে যেখানে শিল্পীর সমস্ত উদ্যম সমাপ্ত হয়ে যায় নি।

তাঁর গদ্য সন্দর্ভের সঙ্গে ভাবগত আত্মীয়তা সন্ধান করতে গেলে স্ফুটতর হয়ে ওঠে প্রেমের গানের জঙ্গম এক রহস্যধর্ম। এখানে পর-পর একটি গদ্য অনুচ্ছেদ এবং একটি গীতিস্তবক সন্নিবেশিত হতে পারে :

বহুদিনের কর্মকোষ হতে উখিত ধুলির আবরণ ধুয়ে আজ ভেসে থাক—পবিত্র হই, বিন্দু হই। এসো, এসো, তুমি এসো—আমার দিক্দিগন্ত পূর্ণ করে তুমি এসো! হে গোপন, তুমি এসো! প্রান্তরের এই নির্জন অঙ্ককারের মধ্য দিয়ে, আকাশের এই নিবিড় বৃত্তিধারার মধ্য দিয়ে তুমি এসো!

আমার নিমীথরাতের বাদলধারা, এসো হে গোপনে

আমার স্বপনলোকে দিশাহারা ॥

ওগো অন্ধকারের অন্তরধন, দাঁও ঢেকে ঘোর পরান ধন—

আমি চাই নে তপন, চাই নে তারা ॥

দ্বীট অংশেরই বক্তব্য, এমন-কি স্বরাঙ্গণ (intonation) প্রায় এক। প্রথম

অংশের প্রার্থী ‘আমি’ যোধ, ‘তুমি’-ও সম্মেলক উপাসনায় উদ্‌যাপিত ঈশ্বর, দ্বিতীয়টির শরণার্থী একান্ত একক, এবং ‘নিশীথরাতে’র বাদলধারা’তার অন্তরঙ্গ যুগ্মতার প্রতীক। কিন্তু প্রথম অনুচ্ছেদের প্রার্থনা শব্দ হবার উদ্দেশ্যে নির্মিত একটি আদর্শ ভাবচ্ছবি, দ্বিতীয় স্তবকের গুঢ়েষণা একটি নির্মীয়মাণ চলচ্ছবির প্রাণবন্ত উপাদান। এই সংকেতের তাৎপর্য এই নয় যে রবীন্দ্রনাথের প্রেমের গানে শব্দতার কোনো আর্তি নেই। রবীন্দ্রনাথ যাকে ‘নিভৃত শব্দভ্রতা’ বলেছেন তার স্থান এখানে প্রকটিত অন্ধকারের অব্যাহিত পাশেই। ‘মম রুদ্ধ মৃকুলদলে এসো সৌরভ-অমৃতে / মম অখ্যাত তিমিরতলে এসো গৌরবান্বিত’ এই সংহত গানটির মধ্যে অতিক্রান্তে যেন অবৈধ ভঙ্গিতে প্রবর্তিত হয়েছে উত্তরণের উৎকণ্ঠা : ‘নব অরণ্যের এসো আহ্বান / চিররজনীর হোক অবসান—এসো।’ কিন্তু রাত্রির পাশে সকালকে জ্ঞাপিত করা কোনো দিক থেকেই প্রেমিক কবির অভিপ্রেত নয়, কেননা ‘রাত্রি এসে যেথায় মেশে দিনের পারাবারে’, ঠিক সেই অনির্ণয় মোহনায় এসে সম্পূর্ণ হয়েছে তাঁর বক্তব্য : ‘এসো শব্দভ্রমিত শব্দতারায় / এসো শিশির-অশ্রুধারায় / সিন্দূর পরাও উষারে তব রশ্মিতে।’ মিলনের একটি আলেখ্যে এখানে আস্ত হইছে একটি আকাঙ্ক্ষা, আত্মশুদ্ধির উদ্দীপনা নয়।

এই মিলনরাত্রির প্রহর গোনায় পালাও এক সময় শেষ হয়ে যায়। তার অনিবার্য বিকল্প বিপ্রলম্ব তবুও প্রেমিকের মনে রেখে যায় না অপনয়ন দাগ। তাঁর কাছে মিলন ও মাধুর সমমূল্য। সন্তোষ মানেই অশুদ্ধ এবং বিরহের মানেই আত্মশুদ্ধির ভূমিকা নয়। তাই দুয়েরই অতিক্রান্তির আশংকা তাঁকে বিপন্ন করে না। তাঁকে তখন শব্দ আলোড়িত করে ‘সুরের রূপের’ সমস্যা, এবং দ্বৈত পটভূমির শিল্পায়ন কী ভাবে সম্ভব শব্দমাত্র সেই উৎকণ্ঠা :

হয়েছে শেষ, তবুও বাকি                      কিছু তো গান গিরেছি রাধি—  
সেটুকু নিয়ে গুন্‌গুনিয়ে হরের খেলা খেলো।

## যে-বাণী ওই ধানের ক্ষেতে

‘সাহিত্যের আদিম সত্য হচ্ছে প্রকাশ মাত্র, কিন্তু তার পরিণাম-সত্য হচ্ছে ইন্দ্রিয় মন এবং আত্মার সমষ্টিগত মানুসকে প্রকাশ। ছেলেভুলানো ছড়া থেকে শেক্সপীয়রের কাব্যের উৎপত্তি। এখন আমরা আদিম আদর্শকে দিয়ে সাহিত্যের বিচার করি নে, পরিণাম-আদর্শ দিয়েই তার বিচার করি’—কবির এই নির্ধারণ হার্ডারের লোকায়িতক ভাবনা থেকেই নিষ্ক্রান্ত। হার্ডার তাঁর ‘লোকপদাবলি’ (Folkslieder/১৭৭৮-৭৯) সংকলনের যুগেই এই ধারণা ব্যক্ত করেছিলেন। লোকসংগীতের মধ্যেই শিল্পসংগীতের উপাদান প্রচ্ছন্ন, এটি কোনো বৈপ্রবিক সমাচার নয়। আমাদের মার্গসংগীতের পরতে-পরতে ‘বৃহন্দেশী’ আত্মা ও আবহ জড়িয়ে আছে। পরবর্তীকালে ‘উচ্চাঙ্গ সংগীত’ সংজ্ঞায়ন তাই আসলে আমাদের অবক্ষয়গ্রস্ত বর্ণহিন্দু সংস্কারেরই অস্তিম অভিক্ষেপ। লোকসংগীত কখনোই অস্ত্যজ নয়, এবং শাস্ত্রিক শিল্পপরীতির তুলনায় মন্ববর্জিত তো নয়ই। দুয়ের মধ্যে তফাত কোথাও মেরুপ্রমাণ নয়, মাত্রাগত। এরা একই কবিতার দুই পাঠভেদ। তার মানে এই নয় যে প্রথম পাঠটি অশুদ্ধ। তবু যে সংস্কারগ্রস্ত বিশেষজ্ঞেরা কেন এক থেকে আরেকের উত্তরণের কথা অতিরিক্ত জোর দিয়ে বলেছেন, তার কারণটি এখানে ভেবে দেখা প্রাসঙ্গিক।

গত কয়েক শতকে যারাই লোককবিতা সংগ্রহ ও প্রচারের কাজে বৃত্ত হয়েছিলেন, তাঁদের মনে এই বোধ বদ্ধমূল ছিল যে এই ধারাটিকে সর্বাঙ্গীকৃত করতে গেলে তাকে তথাকথিত শীলিত শিল্পগাথা থেকে ছিন্ন করে দেখাতে হবে। এমন-কি এ ব্যাপারে এখনো অতৃপ্ত গ্রাম-দ্রাঘ্রয় এই বিভাজনের নেশায় মের্তেছিলেন। তাঁদের প্রচারিত ‘প্রাকৃত কবিতা’ (Naturpoesie) ও ‘শিল্প কবিতা’ (Kunstpoesie) সংক্রান্ত তত্ত্বে তার নজির আছে।



অবজ্ঞাত অতল থেকে আলোয় তুলে আনার তাগিদে প্রাকৃত কবিতাকে নন্দিত করা সম্ভবও বিদগ্ধমহলে ফল হল ঠিক বিপরীত। পশ্চিমতেরা তখন থেকেই ঠাউরে নিলেন লোককবিতা নিচুতলার ঘটনা, আলোর নীচের অন্ধকারের মতো। এমন-কি তার ভিতরে যে অধ্যাত্ম অনটন রয়ে গিয়েছে, এই মর্মেও তাঁরা রাস দিয়েছেন। উত্তরণস্পর্শ মানসের কাছে তার ফলে লোকগীতি সম্পর্কে এই বাসনা এখনো প্রবল যে তার মধ্য থেকে বিবেকী ব্যাহাই করে নিতে হবে, তা না হলে সম্ভবের কাছে তাকে পরিবেশন করা যাবে না। এমন-কি হার্ডার বা রবীন্দ্রনাথও এ ধরনের শব্দসম্বন্ধ মনোভাবের শিকার হয়েছেন। তাই, শরীরী নিগ্রো স্পিরিচুয়াল যেমন গোঁড়া ক্যাথলিক সন্ত প্রকৃতির কাছে আজও অপাঙ্ক্বেয়, ভাওয়াইয়া-র মতো প্রাণমণ্ডিত গীতিধারাকে রবীন্দ্রনাথও সেদিন তেমনি সন্তর্পণে এড়িয়ে গিয়েছেন। পূর্ব-বাংলার মারফতী-মর্শিদাবাদ উদাস বিবাগী আত্ম-সংস্থিতা তাঁকে টেনেছে, লালন ফকির গগন হরকরার সুফী উত্তরীয় স্পর্শ করেছে তাঁর সন্তাশরীর, কিন্তু বীরভূমের বাউলেরা তাঁদের বিচিত্র সম্ভার দিয়েও তাঁকে জয় করতে পারেন নি। তার কারণ নিশ্চয়ই শেষোক্ত ধারায় সহজিয়া বৈষ্ণবধর্মের বহিঃ-শরীরে সংরক্ত উগ্রতার ছোঁয়াচ। তাঁর উদ্ভিষ্ট লোকচেতনা ও মরমী চেতনোর সরাসরি সেতুটির মাঝখানের স্তম্ভগুণি এখানে দেহাত্মবাদের উপকরণ দিয়ে গড়া বলেই হয়তো কবি এই জীবন্ত গীতিধারাটিকে পরিহার করেছিলেন।

লোকগীতি অনিশ্চয় লোকসত্তারই ( Volksseele ) প্রকাশ, গ্রাম ভাইয়েদের এই ভাবনা ঐ গীতিধারার সম্মান কিন্তু বাড়িয়ে দেয় নি। তাঁদের নিরীক্ষণ অবশ্য উত্তরকালে শব্দমাত্র অংশত সত্য বলে প্রমাণিত হয়েছে। রূপকম্পের ঐতিহাসিকেরা ঠাহর করতে পেরেছেন, লোকগীতি মূলত কোনো যৌথ সৃষ্টি নয়, একক পদকর্তারই কীর্তি। প্রাচীন ও মধ্যযুগীয় ব্যালাড-গুণির ধূয়া সেই অসঙ্গ মনেরই রচনা যে সঙ্গকাতর। সেই ধূয়া বহুব্যবহারে বারংবার যে রূপান্তরিত হয়েছে সেটাও প্রধানত ব্যক্তি-রচয়িতাদের প্রবর্তনায়। তাকে ঘিরে সমগ্র কবিতার যে বুনন ও সঞ্চার, তার অস্তিত্বও ব্যক্তিত্ব প্রচার স্বত্ব, সময়ের সহযোগে যা সমবেত উত্তরাধিকারে পরিণত হয়েছে।

প্রথম ধূগে আইরিশ ও স্কট একাধিক লোকগীতির রবীন্দ্রাঙ্গণে স্বগত সৃজনের তাৎপর্য উপেক্ষিত হয় নি। রূপান্তরণের মূহুর্তে অনেক ক্ষেত্রেই কবি এককে অনেকে পরিণত করেছেন, ব্যক্তিকে সম্মেলকে। হান্স লী'র মতো স্পর্শভীরু লোকধর্মী গীতি তাই 'কালী কালী বলো রে আজ' গানটিতে আরো লৌকিক স্পন্দন পেয়েছে। মূলত এই উৎস-গানগুণিও সমবেত, কিন্তু তাদের মর্জি ভিত্তান্তই ব্যক্তিগত। রবীন্দ্রনাথ বরং তাদের 'মন্ততার গান' করে তুলে নিবিড় মন্ময় একরকম ব্যাপকতা প্রত্যাশার দিয়েছেন। ক্রমশই সেই ব্যাপ্তিগুণ, নিরন্তর মন্তকাধর্ম সত্ত্বেও, চিহ্নন প্রবণতার আক্রান্ত

হয়েছে, খুলির খনকে স্বর্গীয় করার অভোম পিপাসা বেড়েই গিয়েছে। কিন্তু আইরিশ-স্কচ লোকগীতির কাছ থেকে বিচিত্র আহরণের অভিজ্ঞতা, কয়েকটি গানের পরিসর ছাপিয়েও, কবির সামগ্রিক সৃষ্টিজীবনে কাজ করে চলেছে। এই অভিজ্ঞতার উপহার রবীন্দ্রায়িত লোকসংগীতে বিবর্তমান ধ্রুবপদের (incremental refrain) ব্যবহার। এবং সেজন্য জরুরি ব্যক্তি ও বৃত্তের পারস্পরিক সম্পর্ক সূত্রটিও কবি ঐ ঋনাতলায় উপলব্ধি করেছিলেন। বিশেষত আইরিশ মেসডিজ ‘ফীলিদ্’ (কবি) ও ‘বার্ড’ (কবিয়াল) এই দুই শক্তির সমন্বয়ী দোটোনার ফসল। ফীলিদ্ জোগাবেন মূল পাঠ এবং বার্ড তাঁর আখরে আখরে সেটি সঞ্চারিত করে দেবেন, এটিই ছিল—এবং প্রকারান্তরে আজও—কৌলটিক লোককবিতার বিশেষত্ব।

এই সূত্রেই রবীন্দ্রনাথ আবিষ্কার করেছেন পদকর্তা ও পদ-প্রবর্তকের অচ্ছেদ্য আত্মীয়তা। রূপ ফিনেগান দেখিয়েছেন মধ্যযুগের ‘দ্রোবাদোর’ ও ‘জোগলার’দের কাজ ছিল যথাক্রমে লোকগীতির রচনা ও অনুষ্ঠান। কয়েকজনের কাজ প্রণয়ন, অন্যান্য ক’জনের দায়িত্ব প্রবর্তনের। কখনো-কখনো এঁদের মধ্যে ভূমিকা-বদলেরও দরকার পড়ত। এঁদের পারস্পরিকতায় তৈরি হয়ে চলত একটি বলয়, অন্তর থেকে বাহিরে যার অভিমুখিতা। রবীন্দ্রনাথের ঋতুনাট্য থেকে শুরু করে আশ্রমিক বৃক্ষরোপণের রতগীতি পর্যন্ত আমরা স্পষ্টতই এই কৌম পার্বণের স্পষ্ট প্রভাব লক্ষ্য করি। এই গানগুলির বহির্ভূত বৈদিক আভার আন্তর লেগে থাকলেও তাদের ভিত্তি নিত্যস্থি লৌকিক ও লোকগীতিগম্বি।

মনে রাখতে হবে, লোকসংগীতের প্রধানতম শর্তই হল অনুষ্ঠেয়তা। এখানেই তার সঙ্গে মননধর্মী ধ্রুপদী ও আধুনিক কবিতার ব্যবধান। তা সত্ত্বেও, ইয়েটস, রবীন্দ্রনাথও ব্রেজটের মতো আধুনিক কবিরা তাঁদের কবিতায় গানে যে অনবরতই লোককবিতার দায়ভাগ অঙ্গীভূত করে নিয়েছেন, তার কারণ শ্রোতা ও পাঠকের মধ্যে মৈত্রীসাধনের পবিত্র চক্রান্তের তাড়না। এই কবিদের গীতিকবিতার বড়ো অংশেই তাই সেই নাটকীয়তা অনুভব করা যায় যার অন্তঃস্পটে আছে লোকসংগীতের মজাগত মেজাজ : একাকী-র অনেকের মধ্যে দ্রব হবার আকাঙ্ক্ষা। এরই আঘাতে রবীন্দ্রনাটকে জন্ম নিয়েছে ধনঞ্জয় বৈরাগীর মতো চরিত্র, গেয়ে উঠেছে ভাটিয়ালিমিশ্র সারিগানে প্রাণিত রাঙা আকুতির গান ‘গ্রামছাড়া ঐ রাঙামাটির পথ’ (প্রায়শ্চিন্ত ৫/৪)। বাউল গানকে শীর্ণ অর্থে লোকগীতির বর্ণভুক্ত করা যায় কিনা, এ প্রশ্ন সংগত হলেও তার অন্তরঙ্গে ব্যক্তির আত্ম-অনুষ্ঠেয়তার যে-আয়োজন আছে সেটি যে লোকসংগীতেরই দ্যোতনাবাহী সে কথা অস্বীকার করা যাবে না। এই শতকের প্রথম দুই দশকের মধ্যেই রবীন্দ্রনাথ ঐ একতারাকে যে বৃত্তের অর্থেই আনন্দ-লহরীতে পরিণত করেছিলেন, তার গতি পরিণতি আমাদের অজানা নয়।

বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের উদ্দীপনে প্রণীত যে আর্টস্ট বাউলগীতির উল্লেখ শান্তিদেব করেছেন, সেগুলি সর্বতোভাবেই দেশের মাটির গান এবং তাদের ধর্মই হল পার্বণময়তা। এর কয়েক বছরের মধ্যেই রচিত ‘তোমার খোলা হাওয়া’ বা ‘ও আমার মন যখন জাগলি না রে’ প্রভৃতি বাউলধর্মী গানে এই মৃৎস্বভাবেই লেগেছে চিন্ময় শরতের শূন্যতা, কিন্তু তাদের দৃষ্টির অভিনয়তা তার ফলে এতটুকুও ঘ্লান হয় নি।

গীতাজলি-পর্ব থেকেই শুদ্ধতা ও লোকছন্দকে মেলানোর কবি-অভিপ্রায় সক্রিয় হয়ে উঠেছে। শারদোৎসব থেকে অচলায়তন উজ্জয়ে রক্তকরবী পর্যন্ত এরই জের চলেছে যেন দর্ভক ও শোণপাংশুদের ঐশ্বর্যে। ভক্তি ও কর্মের এই টানাপোড়েনে লোকগীতির ঋদ্ধ রহস্য নতুন আয়তন পেয়েছে। শ্রম যে সংগীতের প্রাণ, কর্মযোগেই যে লোকসংগীতের চাবিকাঠি, সে কথা রবীন্দ্রনাথকে বই পড়ে জানতে হয় নি। জলেস্থলে যাদের প্রাত্যহ পরিশ্রমের ভিত্তিতে মানুষ্যের সংস্কৃতির প্রতিষ্ঠা সেই সব মাঝিমাল্লা ও কৃষাণ-মজুরদের দৃষ্টির নিমেষে পেশীর টান এই-সমস্ত গানে আভাসিত হয়ে আছে। তাই যখন অচলায়তনের গান শ্রীনিবাসেনে হলকর্ষণ উৎসবে ব্যবহৃত হয়, তার প্রয়োগে মূল নাটকের চেয়েও বেশি নাট্যগুণ সংক্রমিত হয়ে পড়ে। এই ধরনের গানে যে কোনো প্রধানদৃশ্য পল্লীগীতির অনঙ্গীত নেই, সেটা বোঝা যায় যখন দেখি পশ্চিমবঙ্গের পশ্চিম প্রান্তে ব্যাপ্ত ঝুমুরের জলদ তিনমাত্রার ছন্দকে কাজে লাগিয়ে তার সুরের নজরুলি মাদকতা তিনি বজ্রন করেছেন। লোকচরিত্র আচার্য এল্‌মহাস্টার প্রিয় ‘আমরা চাষ করি আনন্দে’ থেকে ‘পৌষ তোদের ডাক দিয়েছে’ / ‘আয় রে মোরা ফসল কাটি’ প্রভৃতি গানে তিনি লোকগীতির স্নায়ব গভীরে প্রবেশ করে সেই অজানা খনি থেকে নতুন মণি সংকলন করে এনেছেন।

প্রচলিত লোকগীতির সঙ্গে রবীন্দ্রপ্রণীত লোকায়ত গানের একটি বড়ো পার্থক্যই এই যে কবি ‘আমি’কে ‘আমরা’র প্রকাশ্যত স্তরান্তরিত করে দিয়েছেন। সাধারণত দেখা যায় জগতের যাবতীয় শ্রমসংগীতে কায়িক চর্চা অনুল্লিখিত এবং তার বিনিময়ে সেখানে কাব্যিক চিত্রকল্পের অমূল্য সৌন্দর্যই উচ্চারিত। মেক্সিকোর শস্য-নিড়ানোর এই সময়হীন গানটিতে যেমন

এই দক্ষিণ পথে

এল ছুটে এল মেঘ

কেমন রাঙায় রাঙা

রাঙা ফসলেও বাহার রয়েছে মেঘের মাধ্যমানে

আহা সুন্দর মেঘ

জাদুকর রাঙা ফসল আনতে জানে ॥

এখানে শস্যকাটার ইঙ্গিত কোথাও নেই, এমন-কি দর্শক তাঁর আপ্নত আশ্রিতকেও লক্ষ্য করে রেখেছেন স্নিগ্ধ সৌজন্যের আড়ালে। আধুনিক ভারতীয় কবি অনুরূপ ভাবাসঙ্গে ঐ একলা-আমিকে নামিয়ে এনেছেন পথে, কর্মরত বহুবচনের জনাকীর্ণতায় তাকে দীক্ষিত করে দিয়েছেন :

রোদ এসেছে সোনার জাদুকর

ও সে সোনার জাদুকর

শ্যামে সোনায় মিলন হল মোদের মাঠের মাঝে,

মোদের ভালোবাসার মাটি-যে তাই সজল এমন সাজে ॥

মোরা নেব তাঁর দান, তাই যে কাটি ধান

তাই যে গাহি গান—তাই যে সুখে খাটি ॥

এই গানটির মধ্যে লোকগীতির সংজ্ঞা আধারিত রয়েছে। চিহ্নিত শব্দগুণিতে চিহ্নিত হয়ে আছে লোকগীতিকারের অনুরূপিত থেকে অনূদিত সম্মেলক উত্তরাধিকার। দেশজ লোকগীতির শিল্পপায়নেও তাঁর এই ঝোঁক। ‘মন-মাঝি তোর বৈঠা নে রে’ > ‘মন-মাঝি সামাল সামাল’ > ‘এবার তোর মরা গাঙে বান এসেছে’—এই তিনের ভেদরেখা অদৃশ্য হলেও অনচ্ছ নয়। নির্যাতনিত্তি মাঝির আশ্রিত বিষাদ পরের পাঠভেদে সংঘত বৈরাগ্যে ও সর্বশেষ পাঠে নাবিকের গর্জমুখের প্রত্যাঘাতে দৃপ্ত হয়ে উঠেছে।

সব সময় পদ্যরূপ, বচন কিংবা সর্বনামের সীমানায় রবীন্দ্রবাবুদের এই বৈতালিক চরিত্রটি সনাক্ত করা যাবে না। বাইরের দিক থেকে দেখলে অনেক ক্ষেত্রে প্রথায়ত ‘আমি’-ই তাঁর সায়ন্তন লোকধর্মী সংগীতে উত্তরোত্তর উচ্চারিত হয়েছে। এ কথা তাঁর অন্ত্য অধ্যায়ের লীরিক সম্পর্কে নিশ্চয়ই খাটে। কিন্তু যখনই সে বিষয়ে কবি সচেতন হয়েছেন, বাউলগানের বিভাবনায় আমিত্বের নিরঞ্জনবোধ জেগেছে তাঁর এষণায়। সাতান্ন বছর বয়সে লেখা ‘আমি তারেই খুঁজে বেড়াই যে রয় মনে’ এবং সপ্ততি-অতিক্রান্ত ‘আমি তারেই জানি তারেই জানি’ গান-দুটি আপাততুলনাতেও তার আন্তর নিদর্শন মেলে। প্রথম গানটিতে কবিপ্রকৃতির স্বাভিমান তাঁর হয়ে আছে, পরেরটিতে নিজেকে তৃতীয় পদ্যরূপ বহুবচনে লীন করে দেওয়ার গরজ : ‘আপন মনের অন্ধকারে ঢাকল যারা / আমি তাদের মধ্যে আপন-হারা’।

তার মানে এই নয় যে নিজেকে কবি কোথাও বিনাশতে লুপ্ত করে দিচ্ছেন। এবং সেটা লোকসংগীতের লক্ষণও নয়। মৃদু ফুটে একান্ত নিজের কথা বলবার অধিকার আছে লোকসংগীতকারের। এইভাবে অনিষিদ্ধ মনুস্মারায় কথা বলতে বলতেই কথা-কবিতায় প্রায় একই মূহুর্তে, গতিকর কাছ থেকে ভাষাব্যবস্থ ঋণ করে বলতে হয়, ‘ব্যক্তিগত ধ্বংসপ্রাপ্ত হয়’, স্বাভাবিক নিয়মেই জাগ্রত হয়ে ওঠে অগণ্য ব্যক্তিমানসের মোহনায় নিখিল আকাশকার পরিমণ্ডল। রবীন্দ্রনাথের লিখিত কথা / মৌখিক কবিতার ভিতরেও আমরা

এই উল্মোচনের দৃটি উপাদান দেখতে পাই। স্বভাবের আদিম সত্যকে সাহিত্যের পরিণামী সত্যে নিয়ে যাওয়ার মধ্যেই রবীন্দ্রনাথের নিজস্ব নন্দন-তত্ত্বের প্রধানতম সূত্রটি খুঁজে পাওয়া যায়। কিন্তু লোকসাহিত্যে এরা যখন একই সৃষ্টিসময়ে ওতপ্রোত অথবা পাশাপাশি রয়ে যায়, রবীন্দ্রবাউল একটি উপাদানকে ক্রমবিকশিত করে নিয়ে যান দ্যুতিময় দ্বিতীয় পরিণতির পরমতায়। লোকায়ত ধানের ক্ষেতে যে বাণী তিনি প্রত্যক্ষ করেন তাকে মেঘের শ্যামল মায়ায় যুক্ত করেই তাঁর আনন্দ। এই পরিশীলনের প্রক্রিয়ায় মানবউপাদান ক্ষয়ে যায় না কোথাও। আর তাই হয়তো এ অনুমান অবৈধ নয় যে রবীন্দ্রনাথের প্রণীত ও অনর্দ্রিত এই-সমস্ত শিল্পগীতি ভবিষ্যতের লোকগীতির প্রবাহে অসংকোচে অন্তর্গত হয়ে যাবে।

## সৃষ্টির বদল

‘গানের সুরে যেরকম সৃষ্টির বদল করে দেয় এমন কিছুতে নয়’, কবির এই উচ্চারণ তাঁর স্বরচিত সৃষ্টির প্রসঙ্গে অংশত সত্য। যেহেতু, তাঁর ক্ষেত্রে এটাও সত্য যে গানের কথায় সৃষ্টির বদল ঘটে যায়। তিনি যদি শূন্যমাত্র গীতিকার অথবা সুরকার হতেন তা হলে ঐ মস্তবোর একটি অংশ-ই স্বয়ম্পূর্ণ সমগ্রতা অর্জন করতে পারত। এবং সেই সুরে তাঁর গানের সৃজনসত্তার সামগ্রিক উদ্ঘাটনও হতো আমাদের পক্ষে সহজসাধ্য কাজ। যদি শূন্যমাত্র গীতিকার বা কবির দায়িত্ব পালন করে যেতেন, তা হলেও তিনি আমাদের দায় অনেকটা হাল্কা করে দিতে পারতেন। এই দ্বিতীয়োক্ত পর্যায়ের জগৎপ্রেম হাইনে। সমালোচকেরা তাঁর লেখা সাড়ে তিনশো গান (Lieder) স্বাধীন খেলালমতো অজপ্রভাবে সাজিয়ে নিয়েছেন এবং তার ফলে ক্যলাই-ডোস্কাপের সঞ্চারবৃত্তে হাইনের ‘সৃষ্টির বদল’ ধরা পড়েছে। এইভাবে ভাবগত বা কালগত যে-কোনো দিক থেকেই নির্ধারণ করা যাক-না কেন বিভিন্নমুখী সন্ধানের ভিতর থেকে বেরিয়ে এসেছে এক অখণ্ড কবিমূর্তি যাকে তার রহস্যময়তা বজায় রেখেও সমস্ত দিক থেকেই নিভুলভাবে সনাক্ত করা যায়। রবীন্দ্রনাথের লেখা ও সুর-দেওয়া প্রায় দু’হাজার গান, সংখ্যাসংকুলতার সমস্যা বাদ দিলেও, আমাদের কাছে এরকম কোনো সৃষ্টিবাহিনীক কিনারা নিয়ে আসে না।

তার কারণ, পণ্ডিত বিষ্ণু নারায়ণ ভাতখণ্ডের পরিভাষায়, তিনি একজন বাগ্গেন্সকার। ভাতখণ্ডে অবশ্য অভিধাটিকে ‘কম্পোজার’-এর প্রতিশব্দ হিসেবে দাঁড় করাতে চেয়েছেন। কিন্তু ব্যাখ্যা করতে গিয়ে তিনি ‘পদরচনা ও সুররচনা’ তথা ‘সাহিত্য এবং সংগীতে’ বাগ্গেন্সকারের যে সর্বোত্তম দক্ষতা দাবি করেছেন সেই ক্ষমতা পশ্চিমের প্রধান কম্পোজারদের কাছ থেকেও আমরা

সচরাচর পাই না। রবীন্দ্রনাথ, সেই অর্থে, অনন্য। বাক্ এবং গেয় দুয়েই তাঁর দেবদত্ত অধিকার। দুই এলাকায় অধিকারের মধ্যে যে মৈত্রীমসৃণ সামঞ্জস্য তৈরি হয় বা তাঁর গানেও সব সময় হয়েছে সেরকম নিরসন সংগত বলে মনে হয় না। শুদ্ধ সেখানেই সমস্যার গহনগ্রন্থিটি নেই। আসল কথা, সামঞ্জস্যের প্রক্রিয়াটি এত সংগ্রামী যে গ্রাহকের পক্ষে গানগদ্যলির ক্রমবিন্যাস রচনা করে নেওয়া প্রায় অসম্ভব হয়ে পড়ে।

তা সত্ত্বেও গ্রন্থগারিক প্রভাতকুমার গীতবিতানের যে কালানুক্রমিক মানচিত্র এঁকে দিয়েছেন, সেটি আমাদের কাছে মহাধর্ম উপহার। এক-একটি গানের জন্মের আনুর্ভূতিক পটভূমি তিনি রেখায়িত করেছেন। রবীন্দ্রনাথের মনঃপূত ভাবক্রম তাঁর তথ্যচিত্রে বর্জিত হয়েছে, কেননা অলংকারশাস্ত্রের দোহাই দিয়ে স্থায়ী এবং সঞ্চারীকে তার কোনো গানেই বিভাজিত করা যায় না, তা সে পূজা-প্রেম-প্রকৃতি-স্বদেশ-আনুষ্ঠানিক যে-কোনো বর্গেই আয়োজিত হোক-না কেন।

ভাব ও কাল ছাড়াও অবশ্য রবীন্দ্রনাথ নিজেই আরেকটি সূত্র আমাদের হাতে ধরিয়ে দিয়েছেন। সে হল রূপ। ‘প্রথম বয়সে আমি হৃদয়ভাব প্রকাশ করতে চেষ্টা করেছি গানে / আশা করি সেটা কাটিয়ে উঠেছি পরে / পরিণত বয়সের গান ভাব বাংলাবার জন্য নয়, রূপ দেবার জন্যে / তৎসংশ্লিষ্ট কাব্যগদ্যলিও অধিকাংশই রূপের বাহন’—এই উক্তিটি আপাতদৃষ্টিতে রূপের তাঁর পক্ষপাতিত্ব সূচিত করে। অস্ত্রত অধোরেখ পঙ্ক্তিটিতে তার আভাস আছে। যদি এই মূল্যাংকন মেনে নিই, তা হলে কি আমরা বলব শেষ পর্যায়ের ‘এসো গো স্বেলে দিয়ে যাও প্রদীপখানি’ ‘মোর ভাবনারে কী হাওস্নান মাতালো’, ‘আমি কী গান গাব যে’ গানগদ্যলিতে হৃদয়ভাবের এতটুকু অনটন ঘটেছে? গীতবিতানে দীক্ষিত এক নগণ্য শ্রোতা হিসেবে আমার মনে হয়, তাঁর অন্ত্যপর্বের গানে অনাহত হৃদয়ভাবের যে প্রাচুর্য তা প্রথম পর্বে নেই। প্রথম দিকের গানে ভাবাবেগ বিড়িম্বিত করেছে ব্যক্তিগত পরিসরকে। ‘ব্যথিত হৃদয়ের প্রয়োজনটাই তাই এত বড়ো হয়ে উঠেছে’, শান্তিদেব ঘোষের এই অবলোকন যথার্থ। অনেকক্ষেত্রেই ব্যথিত হৃদয়ের এই চাহিদাটিকে তিনি কোনো শ্রোতার কথা মনে রেখে বিভক্ত করেও নিয়েছেন। ‘ওই জানালায় কাছে বসে আছে’ অথবা ‘ওগো শোনো কে বাজায়’ গানগদ্যলিতে পদকর্তার এই বৌক স্পষ্ট। পরের দিকের গানে সাধারণভাবে ঐ অতিরিক্ত শ্রোতার প্রয়োজন তিনি খারিজ করে দিয়েছেন। তার ফলে সেই গীতিগুচ্ছে ‘ব্যক্তিগত’ থাকবার আগ্রহ ও প্রবর্তনা অমোঘ। শ্রোতাকে এখানে পাঠকের মতো দূরে সরে সেই অস্বজ্জগতের আশ্বাদ নিতে হয়। আবার, মধ্যপর্বের কথা মনে রাখলে ভাব ও রূপের এই সদ্ভূত হিসেবটিও ঘুলিয়ে যায়। মধ্যস্থান রচনা ‘দাঁড়াও আমার আঁখির আগে’, ষাট বছর বয়সে লেখা ‘দীপ নিবে গেছে মম’

এবং মৃত্যুর দু বছর আগের ‘আজি তোমার আবার চাই শুনাবারে’ গান তিনটির তুলনা করলে দেখা যায় একই সামন্তন রাগিভিত্তিসত্ত্বেও প্রথম ও শেষ উদাহরণে রূপের সংহতির পাশে উপাত্ত্যপর্বে ভাবের গাঢ়তা আরো দৃশ্যবগাহ। তলিয়ে দেখলে হয়তো মনে হবে, বিবর্তনের বিচারে রূপের সমস্যা ও এষণা তিন জায়গায় তিনরকম। মূল্যায়নের ক্ষেত্রে তা হলে মূর্শকিল বাধায় সমালোচনার পূর্বধারণা সংজ্ঞা ও অতিসূক্ষ্মীকৃত প্রোত্সংস্কার যা নিজেকে বারংবার পরীক্ষা করে নিতে রীতিমতো ভয় পায়।

১৮৯৭ নাগাদ কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় রূপের পরিবর্তে আরেকটি প্রচলিত শব্দ ব্যবহার করেছিলেন : ‘ছন্দ’। তাঁর সংকলনে তিনি এক ধরনের শিল্পগীতির নাম দিয়েছিলেন ‘ছন্দপ্রধান গীত’। তাঁর মনে হয়েছিল ‘আশার ছলনে ভুলি’ এই শ্রেণীর অন্তর্গত গান। তাঁর সামনে তখনো দিগন্ত আলো করে ছিলেন না রবীন্দ্রনাথ। তাই ছন্দপ্রধান গীতের উদাহরণ হাঙড়েছিলেন তিনি রঙ্গলাল পর্বন্ত। প্রসঙ্গত তিনি জানিয়েছেন, ‘ছন্দের প্রধান সামগ্রী প্রস্বন, তন্দ্বারা ছন্দের রূপ ও লয় উভয়ই সুন্দরভাবে প্রকাশিত হয়।’ সুরের বহিঃসঙ্গ সাহচর্য ছাড়াও শব্দের সংগীতস্পন্দই হল প্রস্বন। এই বিচারে, আমাদের মনে হয়, রবীন্দ্রসংগীতের শেষ পর্যায়ে প্রস্বনধর্ম অনেক বেশি উচ্চারিত। এই প্রস্বনধর্ম ফুটিয়ে তুলবার জন্য গীতাজালির পরবর্তীকালে প্রাক-পর্যায়ের চেয়েও কবি-সুরকার বেশি সংখ্যক গান লিখেছেন। তাঁর কবিতার মতোই ঐ পর্বে কাটাকুটিও বেশি। তাঁর মধ্য দিয়ে নিষ্ক্রান্ত হয়ে এসেছে রূপের জগৎ কিংবা শব্দস্পন্দের অভিঘাত। প্রথম পর্বের লক্ষ্য ছিল ধ্রুবপদের বা ধ্রুয়ার দিকে। পরের দিকের গানে ধ্রুয়ার ব্যবহার প্রথামতো অনেক জায়গাতেই ঘটেছে, কিন্তু গানের মহিমা তাঁর আশ্রিত নয়। গানের কোনো একটি লাইনে ধ্বন্যন্তির সাহায্যে অন্তর্লীন একরকম বাস্তবতা নির্মাণ করাটাই তাৎপর্যবিক অভিপ্রায়। তাঁর প্রথম পর্যায়ের মূচ্ছ গ্রাহকদের কাছে সেটি এখনো গৃহীত হয় নি। তাঁর অন্ত্যপর্বের বিষয়ে অপেক্ষাকৃত অনাগ্রহী সুধীন্দ্রনাথ দত্ত তাই ‘স্বপ্নে আমার মনে হল/ তুমি ঘা দিলে আমার দ্বারে হায়’ গানটিতে ‘ঘা’ শব্দের ব্যবহার মার্জনা করতে পারেন নি। আমি কিন্তু জানি না, ও জায়গায় এর চেয়ে আর কোন শব্দ ইঙ্গিত আঘাত তুলতে পারত! কখনো-কখনো প্রকৃতির সন্তাকে আরো সুচারুভাবে স্বননে সুরাঙ্গারিত করার দুর্যেকটি পরিচিত উদাহরণ দিচ্ছি :

১. তখন পাতায় পাতায় বিন্দু বিন্দু ঝরে জল

২. এন ঘন গুরু গুরু গরজিছে

ঝরো ঝরো নামে দিকে দিগন্তে জলধারা

স্মৃতি— ৬



৩. আঁরি উরঙ্গকলকলোলে দক্ষিণিসিকুর ক্রন্দনধ্বনি

৪. উষেল উতরোল

বহুনার কল্লোল

কিম্পিত বেগুঁবনে মলয়ের চূষন

৫. গেদিন বাজল হুপূরের ঘটা ঝাঁ ঝাঁ রোদ্র

শেষ দ্বটি চূর্ণাংশ প্রতিটি বাঙালির কণ্ঠস্থ দ্বটি নৃত্যনাট্য থেকে, কবির শেষ দশকের ধ্বনিসৃষ্টির দ্বটি বিপরীতধর্মী—ললিতা ও কঠোর—নজির। মনে রাখতে হবে, যে-কোনো কারণেই হোক অস্বাভাবিক সম্পর্কে বীতম্বেহ আজকের শ্রোতাদের কাছেও এই উদাহরণগুলি কালমৃগয়া কিম্বা বাল্মীকিপ্রতিভা-র চেয়েও অনেক জীবন্ত। তার কারণ, কবি প্রকৃত বা পরিবেশ বা লোকায়তন থেকে সরাসরি তুলে এনেছেন এই-সব শ্রীবাস্তব স্বরপদ্য ও ধ্বনি, গানের জগতে অনূদিত করে দিয়েছেন নতুন শ্রুতি-র অনূতরঙ্গ। একদিকে অটুট স্বগত জগৎ অন্যদিকে পরিবেশের সঙ্গে যোগাযোগ-স্থাপনের ভাঙনায় অনেক সময় অনেক গানেই আলাপচারিতা বা আলিঙ্গনের পরিচয় পাওয়া যায়। মার্গসংগীতের পরিভাষায় বলব এরা অনিবন্ধ পর্যায়ের গান। প্রাক্-পর্যায়ের প্রবন্ধ/চতুরঙ্গ (স্থায়ী-অস্থায়ী-সম্ভারী-আভোগ) নিবন্ধ রীতির প্রবণতা করে গিয়ে এখানে কীর্ণ হয়ে রয়েছে মৃদুপ্রিয় মনের তৈরি রূপের জগৎ। সেই জগতে গদ্যও স্বাধিকার নিয়ে অস্তগত।

অতএব, কোন যুগপর্বে আমরা নিবন্ধন করব এই প্রশ্নটি অবাস্তব। বন্ধন ছাড়া মৃদুর কোনো তাৎপর্যই নেই। নান্দনিক মানদণ্ডে যদি ধরা পড়ত এই ধ্বনের একটি যুগ সৃষ্টিধর্মে দরিদ্র, তা হলে বরং ওরকম কোনো বাছ-বিচার চলতে পারত। কিন্তু রবীন্দ্রসংগীতের দ্রষ্টা আমাদের রন্ধ্রসন্ধানী স্বভাবকে সেরকম কোনো সন্যোগ দিয়ে যায় নি।

**ଅତ୍ୟାବର୍ତ୍ତ ଓ ବିବର୍ତ୍ତନ**



## শব্দপ্রয়োগ : আধুনিকতা

কবিতার শব্দ যৌদিন থেকে বহিরঙ্গ সংগীতের আশ্রয় হারালো, সঞ্চারিত হতে পারার দপে কোথায় যেন ঘা পড়লো। কেননা সংগীত মানবহৃদয়ের সার্বজনিক ভাষা। সংগীতকে আশ্রয় করলে মানবচেতনার সন্নিহিত এবং প্রত্যক্ষ প্রদেশগুলি স্পর্শ করা যায়।\* রবীন্দ্রনাথ জানতেন। তাই শেষ মদহৃত পর্যন্ত কবিতাকে গান এবং গানকে কবিতা করে তুলিছিলেন তিনি।

ফলত তাঁর শেষের দিকের কবিতায় আমরা দ্দ'রকম শব্দ ব্যবহার লক্ষ্য করি—গীতিধর্মী এবং প্রত্যহর্মী। যে সমস্ত শব্দ কোনো অদৃশ্য রাগিণীকে ভর করেছে, সেই গীতিধর্মী এবং যে সব শব্দ প্রতিদিনের বেঁচে-থাকার ক্ষিপ্র আবর্তে ঘুরতে-ঘুরতে ব্যবহৃত হয় সেই প্রত্যহর্মী—“দ্দ” রকমের নমন্দা একই সময়ের পরিবেশে রচিত কবিতা থেকে খুঁজে পাওয়া সম্ভব :

১ যে কথাটি নিলীধ তিমিরে

তারায় তারায় কাঁপে অধীর মিস্রিরে

—কাকিল, ‘মহুয়া’।

২ চোরাই করে এনেছো মোরে তুমি

—বিচিত্রা, ‘পরিশেষ’।

\* সংস্কৃত কবিতার সঙ্গে পানের একান্ত অভিন্ন মুছে দেবার আগ্রহে তথাকথিত অ-সংস্কৃত কবির গীতিগুচ্ছের মাতৃভাষার শরণ নিয়েছিলেন। আবৃত্তিসাপেক্ষ সংস্কৃত ভাষা তার স্বর্ণযুগে মননের নির্দিষ্ট স্বচ্ছতার দিকে ঝুঁকছিল। পক্ষান্তরে, অতিমানী উত্তরহরিরদের লক্ষ্য ছিলো অনির্দেশ্য, সর্বায়ত্ত আবেগ-ভাবনার অতিবিস্তার। উৎকৃষ্ট গল্পের আর্নল্ডনদে শিশু গুণ্ডলি প্রুপদী সংস্কৃত কবিতায় পরিণত। অর্থাৎ সংস্কৃত কবিতা উত্তীর্ণ গল্পের মতোই নিয়মগত, সুসমঞ্জস, পরিচ্ছন্ন এবং ভারসাম্যে স্থিত। অপভ্রংশ কবিতা কিন্তু এই গল্পপ্রতিম কবিতার প্রতিক্রিয়ায় প্রাণবন্ত প্রতিযোগীর মুঠাম ভিত্তিতে একটি সচেতন কার্যক্রম গ্রহণ করলো। এই কার্যক্রমের প্রধান অঙ্গ হলো সঙ্গীত। গান, নৃত্যযুক্ত গান এবং বাজসংগীতের কাছে সাহায্য নিয়ে বাংলা কবিতা শব্দকল্প ও ছন্দপ্রকল্পের ক্ষেত্রে যে-উত্তরাধিকার রেখে গেলো, হাজার বছরের বেশি কালেকরে অবশেষে গত শতাব্দীতে অবসর হয়ে ‘পাঠ্য কবিতা’ ও ‘গীত-কবিতা’র মধ্যে পুনর্ব্যবহার একটি বিচ্ছেদকে বাস্তব করে তুলল। আধুনিক কবিতার সংগীত বিজ্ঞানসার এই প্রেক্ষণী স্মরণযোগ্য।

শেষোক্ত উদাহরণে দুই ধরনের শব্দসমীক্ষা মিশে গিয়েছে। নিত্যন্ত চলতি এবং অত্যন্ত পুষ্পল শব্দকে অভিন্ন আধারে ধারণ করার এই প্রবণতাকেই রবীন্দ্রনাথ শেষ পর্যন্ত মেনে চলেছিলেন বলে গদ্যকবিতা ছেড়ে দিলেঢালা মূল্যকবন্ধে তাঁকে প্রত্যাবর্তন করতে হয়েছিল।

রবীন্দ্রোত্তর আধুনিক কবিরা নিঃসন্দেহে আরো এক স্তর বিবর্তিত। এই বিবর্তনের জন্য তাঁরা অবশ্যই মাশুল দিয়েছিলেন। বহু জনসভা প্রথমে তাঁদের ‘দূর্বোধ’ বলে যে ঠাউরে নিয়েছিল তার একটি কারণ, আধুনিক কবিরা শব্দকে তার স্বয়ংস্বতন্ত্র মর্যাদায় প্রতিষ্ঠিত করে তার আপন স্বরূপে ফিরিয়ে দিতে চেয়েছিলেন।\* তাঁরা প্রমাণ করতে চাইলেন সমার্থক শব্দ বলে কিছু নেই, আছে বোধিদ্রুমে বরদ শব্দকল্প। অথবা এক-একটি শব্দ, আজকের সময়ের বিশ্লিষ্ট মানব-মতোই, এক-একটি ব্যক্তনাসংকুল দ্বীপ। অর্থাৎ একটি কবিতা একটি দ্বীপপুঞ্জ যেখানে এক-একটি শব্দের অনাগ্রসিতা শেষ অবধি মূর্ছে গিয়ে পরম আগ্রহের মতো হয়ে ওঠে।

কিন্তু এক দিনেই শব্দের এই ক্রমমূল্যি ঘটেনি। শব্দকে এ যুগের কবিরা ক্রমশই যতো ইঙ্গিতবাক্যকম করে তুলেছেন, তার বাচ্যার্থের দিকটি উপেক্ষা করা অসম্ভব হয়েছে। প্রথম পর্যায়ে যখন প্রতিপাদ্য ভাববস্তুই আধুনিকতা বলে গৃহীত হয়েছিল, নজরুল-মোহিতলালের উদ্বেজনা আমাদের শ্রবণে এসে পৌঁচেছিল, কোনো অর্থনিরপেক্ষ বাক্যপ্রপঞ্চ আমরা শুনিনি। এবং দ্বিতীয় পর্বের কবিরা এক বিদ্রোহের বিরুদ্ধে আরেক সূক্ষ্ম বিদ্রোহ যখন ঘোষণা করলেন, তখনো। কিন্তু দ্বিতীয়োক্ত সম্প্রদায়ের অধিকাংশের লক্ষ্য ছিল, বাচ্যার্থ ও মূর্ছনাকে সমাহৃত করা। তিনজন বক্তব্যধর্মী কবির রচনা থেকে দৃষ্টান্ত :

১) জানি সবই, তবু পরিবর্তনে তোমার

অর্থ পেয়েছে ছাড়া, এমনকি নিত্য বিধাতার

জ্যোতির্ষয় সিংহাসনখানি

ভূবেছে নাস্তির পর্বে, সে-কথাও জানি ॥

—স্বপ্ননাথ দত্ত, ‘সর্বনাশ’।

\* আধুনিক কবির কাছে শব্দের এই বনিকৃত মহিমা গটফ্রিড বেন-এর ‘একটি শব্দ’ (Ein Wort) কবিতাটিতে ব্যক্ত হয়েছে :

একটি শব্দ, একটি বাক্যবন্ধ : শব্দের যথা থেকে উঠে আসে

অস্বস্ত জীবন, আকস্মিক চেতনা,

স্বর্ষ নিশ্চল, স্তব্ধ বৃত্ত,

কেবল সব কিছু এগিয়ে আসছে একটি শব্দের কেন্দ্রে।

একটি শব্দ—হালোর এক রঙ্গকানি—পাখা বেলা এক উজ্জ্বলিত এক আঙন

আঙনের এক বোরানো শিখা, ছিটকে-বেরিয়ে-আসা একটি নক্ষত্র—

এবং অন্ধকার আবার, বিশাল আর দানবিক,

পৃথিবীর আর আবার চারপাশের শূন্য আঙার ॥ অনুবাদ : যানবেজ বন্দ্যোপাধ্যায়

২. অনন্দ অর্ধলোকে

অর্গল লাগাবে নাচো ঘারে ।

—বিষ্ণু দে, 'জন্মাস্ট্রী' ।

৩. বড়ো শ্রীতি করেছিলে এই পল্লীটিকে

মুছশোভা আজো বর নবী নিরঞ্জনা—

কী চোখে এদের তুমি দেখেছিলে তাই ভাবি ।

—অমিয় চক্রবর্তী, 'বোধগঙ্গা' ।

তিনিটি উদাহরণেই ( বিষ্ণু দে-র কোনো-কোনো চমকপ্রদ, স্বতচ্ছালিত ভাবপ্রবাহবোধে শব্দলীলা স্মরণে এনেই বলছি ) শব্দার্থ এবং শব্দমুছনা তুলনা-মূল্যায়িত হয়েছে । এই কবিরা, বহু পাঠক-সংসারের সঙ্গে নিজেদের আত্মীয়তা অব্যক্ত রাখেন নি । একই কারণে ইংরেজি ভঙ্গিভাষিতর নমনীয় প্রত্যক্ষতা ও সংস্কৃত ভাষার অন্তর্লীন পৌরুষের ঐশ্বর্যকে মেলানোর প্রচেষ্টা যে তাঁদের কার্যসূচীর অন্তর্গত হয়েছিল তার স্বীকৃতি আছে বুদ্ধদেব বসুর সূচিস্থিত মন্তব্যে :

ইংরেজি যেমন আমাদের পক্ষে বিশ্বচেতনার মান্যপ্রণালী; আমাদের ভাষাজ্ঞানের ভিত্তি তেমনি সংস্কৃত ; এ দুয়ের রাজঘোটক ঘটাতে পারলে, তবেই সম্ভব আধুনিক বঙ্গভাষার নিবিস্তক ভাবের যথোচিত অভিব্যক্তি । —সমালোচনার পরিভাষা, 'কবিতা', আশ্বিন ১৩৫৫ ।

সদ্যোদ্ধৃত তিনজন কবিই যে আরো পরবর্তীকালে নিবিস্তক ভাবে ধারণ করতে পেরেছেন, তার তিনিটি প্রমাণ :

১. কখন ওঠে, পাতাল ভেদ করে

অসন্তৃত অমা :

বাস্থ্য বেগ সহসা যায় ম'রে,

জীবিতা দেয় ক্ষমা ।

—হুমায়ূন, 'নষ্ট নোড়' ।

২. প্রতির আক্ষেপস্পন্দে

কবিতার ছন্দের মতন ।

—বিষ্ণু দে, 'জল দাপ্ত' ।

৩. কানে কানেই স্বরে বাঁশি

সেখানে কেউ নেই ।

মধুকোরকে মুকুলরাশি

কমলদল নেই ॥

—অমিয় চক্রবর্তী 'দ্বিবি' ।

ইতিমধ্যে সমর-সুভাষের খরোষ্ঠী অথবা লোকায়ত সাংবাদিকতার পর্বজ শেষ হয়েছে । সুভাষ মত্থোপাধ্যায়ের কবিতার শব্দনির্বাচনে এসেছে লজ্জাবতী বধুর ছায়াচ্ছন্নতা এবং সর্বতোভ্রম ঋজুতার সমস্বর । এবং পঞ্চম দশকের কবিদের প্রায় সবাই সেই একই অপরিপ দোটারানায় নানাভাবে স্পষ্ট । কিন্তু প্রধানত কার পৌরহিত্যে এর মধ্যে কী-সেই কল্পান্ত ঘটল বার ফলে

‘অ্যাবস্ট্রাক্ট’ বা নিবাস্তক শব্দ অধ্যক্ষতা গ্রহণ করলো? \* দুই যুদ্ধের অন্তর্বর্তী-অধিত্যকা এবং সম্ভাব্য অথবা অসম্ভব তৃতীয় আসন্ন যুদ্ধের সান্নিধ্যশে শব্দের ঘনশ্যাম অন্তঃস্থের মহাদেশ রচনা করলেন একজন কবি, জীবনানন্দ। তাঁর কৃতিত্ব হয়তো একক নয়, যুগযুদ্ধবশত সমবায়ী হয়তো-বা। তবু তিনিই পরিপূর্ণভাবে আধুনিক মানুষের নিঃসঙ্গতার দায়িত্ব তুলে নিয়েছিলেন বলে শব্দের সমস্যাকে মৌলিকতম প্রেক্ষিতে দেখা তাঁর পক্ষে সম্ভব হয়েছিল। তাঁর সতীর্থেরা আর সবাই যেখানে সামাজিক, তিনি অ-সামাজিক (ব্রেক অথবা হোল্ডারলীর মতো) হয়ে সমস্ত অস্তিত্বের মুখোমুখি দাঁড়িয়েছিলেন। একদা ইয়েট্‌স একটি ভীষণ গোপন প্রশ্ন উত্থাপন করেছিলেন: ‘যারা যুদ্ধক্ষেত্রে প্রাণ দিচ্ছে তাদেরই কেন সম্মান দেখাবো? তার নিজের গহ্বরে প্রবেশকালে মানুষ একই রকম দুর্জয় সাহস দেখাতে পারে।’ জীবনানন্দও নিজের (অর্থাৎ সর্বমানবের) অস্তিত্বের দারুণ সেই বিবরে প্রবেশ করেছিলেন যেখানে যেতে গাগাঁকে বারণ করেছিলেন ভারতবর্ষের মহর্ষি যাজ্ঞবল্ক্য। আবার, সেইখান থেকে উত্তর বয়ে নিয়ে এসে তিনি বহিঃস্থ যুদ্ধক্ষেত্রেও বেরিয়ে এসেছিলেন সাতটি তারার তিমির থেকে প্রভাতসংগীতে, মন্তরগাঙ্গনে বৈতালিকের মন্ত্র শুনিয়েছিলেন: ‘জয় অন্তসূর্য জয় অলখ অরুণোদয়, জয়।’ বস্তুত, এই নিষ্করণ যে সর্বথা সার্থক হয়েছিল সেকথা বলা যাবে না। এটুকু বলা সম্ভব, জীবনানন্দ প্রমাণ করে গিয়েছিলেন আমরা যে-পরিমাণে একা হয়ে উঠি ততখানিই বিশ্বজনীন হয়ে ওঠে আমাদের ভাষা, শব্দের বিবেকও ততোই আত্মদীপ থেকে জ্বলে উঠে লক্ষ দীপের সঙ্গে অকারণে জ্বলতে থাকে।

এই বিরোধভাসের রূচিরা তাঁর অঙ্গপ্র উচ্চারণে পরিকীর্ণ। বলাকার ‘চমকিছে অশ্কার আলোর ক্রন্দনে’ থেকে সাতটি তারার তিমিরের ‘ইহার উঠিবে জেগে অফুরন্ত রৌদ্রের তিমিরে’ আপাত-বিরোধের গভীরে আরো এগিয়েছে, সন্দেহ নেই। আধুনিক পাঠকে চর্কিত করে জীবনানন্দ যখন বলে ওঠেন ‘তোমার নিশিত নারিমুখে, জান কি অন্তর্ঘামী!’ অথবা ‘গিয়েছিলে অনেক দূরে স্থির বিষয়ের দিকে,’ সন্দেহ থাকে না পাঠকে তিনি আমন্ত্রণ করেছেন তাঁর আভিপ্রায়িক শব্দভূমিতে যেখানে আমাদের বিভীষনমুখী উদ্যম, প্রহর ও অভীপ্সাগুলি মিলিত হয়, একাগ্র বিশেষ্যের অনন্যাতার সমগ্র সৃষ্টি

\* ‘নিবাস্তক’ বসতে এখানে কোনো চিত্ররেখাশূন্য অনুভূতি অথবা বিবিক্ত অস্পষ্টতা বোঝাচ্ছে না। চিত্র দেশপরিবেশের আধার এবং কবিতা কালোত্তেয়ার মাধ্যম—লেন্স রচিত এই প্রাচীর ঘূচে গিয়ে ঐক্য আধুনিক কবিতার যে-নির্বাস্তবতা উদ্ভূত হয়েছে তা চিত্রায়িত। ইয়েল বা চিত্রকর নূনতর শব্দের অরণিতে যে বহিঃস্থলয় জ্বলে ধরে তার নিহিত বধ্যবধ, অসৌম্য স্পষ্টতা অন্তর্ভুক্ত। এই অর্থে আজকের বধ্যার্থ নিবাস্তক শব্দ স্পষ্ট, সূত্র।

অন্তর্ভুক্ত হয় : ‘এ জীবনে আমি ঢের শালিখ দেখেছি/তবু সেই তিনজন শালিখ কোথায়।’ এবং বিশেষণও হয়ে ওঠে ‘অমৃত’ বিশেষ্য : ‘অকুল স্দুপদ্রিবন স্থির জলে ছায়া ফেলে এক মাইল শাস্তিকল্যাণ হয়ে আছে।’

ভাষা এবং শব্দ এক নয়। ভাষার মধ্যে খুঁদী আছে অনেকখানি জায়গা জুড়ে। তা নাহলে অর্থহীন বৈদিক স্তোভখুঁদী ঐ মর্যাদা পেত না, ব্রজব্দালির মতো আবেগনিয়ন্ত্রিত, ব্যাকরণবিস্মৃত ভাষা পেতাম না আমরা। আধুনিক কবিতায় শব্দই সমগ্র ভাষাকে কোণাক’কিম্বরীর চিবুকে ক্ষোদিত করে তুলে ধরেছে। অনন্ত শূন্যের দিকে মালামে’ শাদা কাগজ মেলে রেখেছিলেন, ভাষার ভাষা পরম শব্দকে অভ্যর্থনা করে নেবেন বলে। বাংলা কবিতায় এই মনুহুতের শব্দবর্ণনা বিশ্লেষণ করলে দেখবো মালামের নিরঞ্জন সেই শব্দসম্মানে এসে মিলেছে জীবনানন্দের শব্দব্যক্তি। রাগ-রাগিণীর শিরোভূবা সমকালীন কবিতার নেই। বিস্তৃত শব্দকে সাহায্য করবার উদ্দেশ্যে ছন্দের অক্লাস্ত সন্ধান চলেছে। রবীন্দ্রসংগীত এবং অবনন্দভাষার দ্বৈত মন্ত্রণা এসে কবিতার শব্দকল্পকে ভবিষ্যতে আরো জটিল সন্দর করবে, আলোক সরকারের এই ভাবিকথন, ইতিমধ্যেই, তাঁর নিজের এবং আরো কয়েকজনের মধ্যে আভাসিত হয়ে উঠছে।



## শেখস্পীয়ার ও আধুনিক বাংলা কাব্যজিজ্ঞাসা

‘বঙ্গীয় যুবক যে সমস্ত রাশি রাশি গ্রন্থ পাঠ করেন, তাহার মধ্যে শেখস্পীয়ার সর্বপ্রধান।’ ১৮৭৮-এ হরপ্রসাদ শাস্ত্রী এই উক্তি করেছিলেন। ১৮০০ খ্রিস্টাব্দের ফোর্ট উইলিয়াম কলেজ প্রতিষ্ঠার অল্পকালের মধ্যেই কেরী এবং তাঁর সতীর্থ মণ্ডলী অনন্ডব করেছিলেন, ঈসপের মতো সদ্ব্যক্তিত্ব লেখককেই নয়, শেখস্পীয়ারের বক্রোক্তিজনীবিত কবিতাকেও বাংলা ভাষায় অঙ্গীকার ক’রে নিতে হবে। তাঁদের সেই অভীশ্বাসমূহুত থেকে আজ পর্যন্ত শেখস্পীয়ার নামক সূর্যকে ঘিরে পৃথিবীর আরো কয়েকটি দেশের মতো বাংলাদেশও বারংবার আবর্তন করেছে। এবং স্বভাবতই বাংলা কাব্যেও সেই পৌনঃপুনিক আনন্দ-অন্বেষণের পূর্ণজিত অভিঘাত রয়ে গিয়েছে।

আমরা সেই প্রেরণার প্রথম দিন থেকেই শেখস্পীয়ারকে ভালোবেসেছি। সেই ভালবাসায় বোধকারী তখনো অনিশ্চিত মোহের চেয়েও গাহ’স্থ্য বিবাহমন্ডলা কিছুর বেশি পরিমাণে কাজ করেছিল। তাই রোমিও-জুলিয়েট নলিনী-বসন্তের প্রাক-দাম্পত্য সংস্করণে মেদুর এবং মার্চেন্ট অব ভেনিস ভানুমতী-চিত্তবিলাসের প্রহসনে আসক্ত মসৃণ হতে পেরেছিল। যদি কোনো তুলনাশিকারী জার্মান কবিতায় শেখস্পীয়ারের নববর্ষা পাশাপাশি আনতে চান, তাঁর সাদৃশ্যের মৃগয়া অচিরেই হরতো ভ্রমাত্মক বলে প্রতিপন্ন হবে, কিন্তু শেষ পর্যন্ত অন্য কোনো সুখদ দ্রাবিড়বিলাসে তিনি অপরূপভাবে আশ্রিত হতেও পারেন। জার্মান কবিতা একদিন পাগলের মতো শেখস্পীয়ার তর্জমা শূর্যক’রে দিয়েছিলেন। সেই যুগক্রান্তির ভালোবাসায় বিচক্ষণতার অভাব ছিল, কিন্তু অভিব্যক্ত ভুল মূল্যায়নের মদ্রাদোষের ভিতরে ক্রমশই সৌন্দর্য ধরেছিল এবং এক ধরনের কৌণিক স্বপ্না এসে গিয়েছিল। এখানে মনে রাখা দরকার কোনো সেন্টসবিউরি বাংলা সমালোচনা-সাহিত্যে এসে শেখস্পীয়ারকে

ভুলভাবে ভালোবাসার জন্য আমাদের দায়রা সোপর্দ করেননি, এবং আমাদের মধ্যে কোনো গ্লেনেলও ঐ ভালোবাসার পরিমিতবোধ রয়েছে ব'লে আত্মপ্রতীতি অনুভব করেননি। তবু এইসব নওর্থ'ক অনুদ্রষ্ট মনে রেখেও বলব : বাংলাবেশের কাব্যসমীক্ষায় শেক্সপীয়রের প্রতিফলন ঘটেনি, প্রতিসরণ ফ'লে উঠেছে স্বগত-স্ববয়ের শব্দ অথবা শ্যামচ্ছায়াসাম্র অনুরূপ কোনো ঘিরে-রাখা জলাধারে।

এ-কথা অবশ্যই মনে করার সংগত কারণ নেই যে একজন পেলব শেক্সপীয়রকেই আমরা প্রবণতা অনুযায়ী বেছে নিয়েছিলাম। নির্বিঘ্ন উদাসীন অথবা বিধাতার মতো প্রতিবিধানপরায়ণ শেক্সপীয়রকেই আমাদের চোখে নিষ্ঠুর অথচ অতিথি নতুন লেগেছিল। কিন্তু সেই আত্মবিস্মৃত নির্মম দেবতাকে ঘরে আনবার মূহুর্তে সৌকুমার্যদোষে তাঁকে মমতার মুকুট পরিয়েছি। শেক্সপীয়র তর্জমার বৃত্তান্ত যদি কেউ রোমন্থন করেন দেখতে পাবেন বাংলা ভাষায় 'ম্যাকবেথ' অনুদিত হয়েছে সবচেয়ে বেশি। কতো যে গোণ কবি ঐ রক্তিম উচ্চাশায় উচ্ছ্বাসিত হয়েছেন তার কোনো সীমাসংখ্যা নেই। গিরিশচন্দ্রের আগে থেকে রবীন্দ্রনাথের সমকালীন প্রচেষ্টা পর্যন্ত কালক্রমিক একটা সংখ্যালেক্ষ্য অনুসরণ করলে দেখা যাবে অসংখ্য হরলাল রায়, তারকনাথ মুখোপাধ্যায় কিংবা নগেন্দ্রনাথ বসুর শ্রমসাধ্য অথচ শ্রদ্ধের ব্যর্থতা ঐ নাটকখানিকে ঘিরে পুঞ্জীভূত হয়েছে।

কিন্তু ভাষার অভাবই কবির প্রধান অভাব। মধুসূদন দত্ত সেই কথা মর্মে মর্মে বর্ঝেছিলেন এবং শেক্সপীয়রকে একজন প্রয়োগনিপুণ ভাষাচার্য ব'লে তাঁর কাছ থেকে পাঠ নিতে উৎসুক হয়েছিলেন। তিনি অবশ্য ডক্টর জনসনের এই উপদেশটিকেই স্বর্ণাক্ষরে প্রচার করতে চেয়েছিলেন যে প্রত্যেক দেশের একটি নিজস্ব ভাবায়তন (a certain mode of phraseology) আছে, আর প্রতিদিনের লোকায়তন থেকেই তার শব্দশরীরটিকে আবিষ্কার ক'রে নিতে হবে। জনসন ঐ বাবহার্য ভাষাকে লাভাণ্যশাণিত করার বিরুদ্ধে ছিলেন এবং শেক্সপীয়রকে তাঁর ঈশিসত ঐ আবর্ষা ভাষার উদাহরণ হিসেবে স্মরণ করেছিলেন। মধুসূদন জনসনের বাক্য উদ্ধৃত ক'রে পরস্পরে বলেছেন : This advice I mean to adopt except where the thoughts rise high of their own accord and clothe themselves with loftier diction and that will be in the more tragic parts of the play — সন্দেহ হয় মধুসূদন এই মন্ত্রচালিত উচ্চারণের আগে একবারো ভাবেননি কার প্রসঙ্গে তিনি নিজেকে আরেকভাবে সাজিয়ে নেওয়ার কথা ভাবছিলেন, কেননা, তাঁর অভীষ্ট স্বতঃস্ফূর্ত অলঙ্কৃত অথবা সম্যককথনের কস্মক'ষ্ঠও শেক্সপীয়রের মধ্যেই আছে, তার সম্মানে অন্যত্র প্রস্টার কাছে যেতে হয় না।

ব্যাকরণপীড়ারীকিন্তু অবিলম্বে সে-কথা বর্ঝেছিলেন। ব্যক্তিগত প্রথম

পর্যায়ের উপন্যাসে পরিচ্ছেদের শিরোধার্য শেক্সপীয়রীয় উদ্ধৃতিগদ্য নিঃসন্দেহে গাঢ় পরিবেশ রচনা : প্রয়োজনে উৎকীর্ণ হয়েছিল। তাঁর অন্তিম পর্যায়ের উপন্যাসে নায়িকার ঐশ্বর্যময় সৌন্দর্য আঁকতে গিয়ে তিনি ও-রকম বাইরে থেকে উদ্ধৃতি জ্ঞাপন করেননি, ঈষৎ ভিতরে গিয়ে অ্যান্টনি অ্যান্ড ক্রিওপাট্রার রাত্রিখচিত সমারোহ সজোরে মৃদিত ক'রে দিয়েছেন। বস্তুমুদ্রে যে গীতসর্বস্ব আপাত-অনিভিন্ন স্বভাবী কবিটির বিষয়ে চূড়ান্ত নিশ্চয়ন ছিলেন সেই বিহারীলালও অ্যান্টনি অ্যান্ড ক্রিওপাট্রার চিরপরিচিত রূপবর্ণনার অকপট প্রতিধ্বনি তুলতে পেরেছিলেন :

আহা এই প্রেম-প্রতিমার রূপ  
বহুসে বিরূপ নারিক হবে :  
চিরদিন মর-কুহুম অমুপ  
সমান নৃতন ফুটিয়া রবে।

তার বঙ্গসুন্দরীর তৃতীয় সর্গ থেকে এই অংশ উদ্ধৃত করলাম। এই সর্গের গোড়াতেই কবি কালিদাস থেকে উদ্ধৃত করেছেন। কালিদাস এবং শেক্সপীয়রের এই সমাহার চেষ্টা সম্পর্কে দু-একটি অনুমান আরোপ করার সুযোগ নিলে তবেই পর্যালোচনার পরবর্তী পর্যায়ে প্রবেশ করতে পারবো। সুতরাং এই সমন্বয়-প্রবণতার মনস্তত্ত্বটি ঈষৎ বিশ্লেষণ করতে চাই।

মধুসূদন তাঁর তিলোত্তমাসম্ভব কাব্যে কালিদাস এবং কীটসের পংক্তিপ্রবাহ ব্যবহার করেছেন, সে শব্দ প্রধানত পরিমণ্ডল রচনার প্রয়োজনে। তাঁর আগ্রহ ছিলো দৃশ্যমুতনে। বিহারীলাল দৃশ্যরচনায় অনিপুণ হলেও তাঁর হাতে এক এক সময় প্রত্যক্ষধর্মী ছবি যে আঁকা হয়ে গেছে—‘সহসা প্রগাঢ় মেঘ ব্যাপিল অম্বরতলে’ প্রভৃতি বিচ্ছিন্ন উচ্চারণে তার প্রমাণ ছড়িয়ে আছে। কিন্তু তাঁর প্রধান আগ্রহ অমৃতনে। তাঁর অমৃতন কখনো কখনো অনচ্ছ ভাবোচ্ছ্বাসে বিগলিত হয়েছে কিন্তু অধিকাংশ সফলক্ষেত্রে মগ্ন আবেদন রচনা করেছে। যদি বলি সেইসব জারগা ‘ভারতীয়তা’ বলে কথিত ধ্যানধারণারই অভিষ্কেপ, অনুতান হবে না। সদা আগে উদ্ধৃত চার ছন্দে কি সেই মৃত-অমৃতের বৈদ্যুতিক সন্নিবেশ ঘটে যায়নি।

শেক্সপীয়রের ভিতরেই এক ধরনের বিবিস্ত চৈতন্য কাজ করেছে, রবীন্দ্রনাথ এভাবেই তাকে বুদ্ধিছিলেন। তা না হলে ‘রাজা’ নাটকের কেন্দ্রগ তাৎপর্য বোঝাতে গিয়ে সি. এফ. এন্ডরুজকে বলতেন না :

The human soul has its inner drama which is just the same as anything else that concerns Man and Sudarsana is not more an abstraction than Lady Macbeth, who might be described as an allegory representing the criminal ambition in man's nature.

অবজ্ঞিত অন্তর্জীবনের এই রূপকটিই তাঁর ভাষায় ‘বহুশাখারিত বৈচিত্র্য’ লাভ ক’রে মৃত শরীর নিয়েছে। রবীন্দ্রনাথ শেক্সপীয়রের ঐ রহস্যময়, দূরবগাহ ব্যক্তিসত্তার উপর জোর দিলেন বা মৃতকে অমৃত এবং অমৃতকে মৃত ক’রে : ‘শেক্সপীয়রের লেখার ভিতর থেকে তাঁর একটা বিশেষত্ব খুঁজে বার করা কঠিন এইজন্য যে, সেটা তাঁর অত্যন্ত বৃহৎ বিশেষত্ব। তিনি জীবনের যে মূলভূত্বটি আপনার অন্তরের মধ্যে সঞ্জন করে তুলেছেন তাকে দৃষ্টি-চারটি সুসংলগ্ন মতপাশ দিয়ে বন্ধ করা যায় না। এইজন্যে ভ্রম হয় তাঁর রচনার মধ্যে যেন রচয়িত্রীকা নেই।’

শেক্সপীয়রের রচিত চরিত্রে, কিংবা সমগ্রভাবে নাটকে, অন্তর্জীবনের সেই গুহাহিত আত্মগত রূপটিকে আবিষ্কার করার চেষ্টা রবীন্দ্রনাথের মধ্য-বর্তিতার বাংলা কাব্যেও সংক্রমিত হলো। প্রসঙ্গত স্মর্তব্য, উনিশ শতকে শেক্সপীয়র-সমালোচনার ধারা বিশ্লেষণ করলে মূল্যতম প্রবণতা দেখতে পাই তাঁর নাটকের স্বগতোক্তির উপর মনঃসম্পাত। তাঁর অধিকাংশ নাটকের সমূহ সলিলক স্বতন্ত্র মনোযোগে পড়া হতে লাগলো ব’লেই ব্রাউনিঙের নাটকীয় মনোকথন (dramatic monologue) এবং টেনিসনের মনোনাট্য (monodrama) উদ্ভূত হলো। ঐ মনোকথনগুণিতে আসলে বিভিন্ন ব্যক্তির দৃষ্টিকোণ রূপায়িত হয়েছে। তাই রবীন্দ্রনাথের কাব্যনাটিকাগুণিতে যে পরস্পরবিরোধী দৃষ্টিকোণের বিন্যাস দেখতে পাই, সে-জন্য ব্রাউনিঙকে অগ্রসূরী বললে শেক্সপীয়রকেও অগ্রগণ্যতা দেওয়া হয়। রবীন্দ্রনাথের ‘রাজা’ ও ‘রানী’ বা ‘বিসর্জনে’র শেক্সপীয়র সর্বস্বতা থেকে রাজা-ডাকঘর-অচলায়ন-তনের অর্জিত স্বকীয়তার পেঁছাতে গিয়ে যে সংযোজক কণ্ঠকুন্তীসংবাদ-গান্ধারীর আবেদন প্রভৃতি নাটিকাগুণে পাই সেটিও মূলত শেক্সপীয়রপ্রেরিত সন্দেহ নেই।

রবীন্দ্র-পরবর্তী কবিতার দৃষ্টিকোণের বিন্যাসে কি একই অর্থে শেক্সপীয়রীয়তা দৃষ্টগোচর? এক ও অনেক শেক্সপীয়র, অনেক ও এক রবীন্দ্রনাথ। প্রথমেই কবিতা একটি উৎস অজস্র কোটিল্যে বিচ্ছুরিত; শেষোক্ত কবিকে বলতে হয়েছে ‘একের চরণে রাখিলাম বিচিত্রের নমবাঁশি’। রবীন্দ্রনাথের উত্তরসূরী কবিরাও ‘কি বিচিত্র এবং একের মধ্যে নিরন্তর আন্দোলিত হননি?’

অমির চক্রবর্তীও রবীন্দ্রনাথের মতোই, শেক্সপীয়রের বৃহত্তর অস্মিতার কথা বলেছেন, এবং লক্ষ্য করেছেন, ‘সুরোপীয় সাহিত্যে বোধহয় শেক্সপীয়রের কোরাল্লালাস নাটকে এই যুগ্মদৃষ্টির পরিচয় সবচেয়ে আশ্চর্য উদ্ভাসিত হয়েছে।’ অমির চক্রবর্তীর কবিতায় এই যুগ্মদৃষ্টি আরেক দিক থেকে একটা পথ মিলবে, সেটি রবীন্দ্রপ্রণীত। কেউ যদি তাঁর ‘সান্টা মারিয়া ধীপে’ সংলাপিকার অথবা সংলাপধর্মী আরো কোনো কোনো কবিতায় শেক্সপীয়রীয়

সমীক্ষা অপেক্ষা করেন, তাঁর আদ্যোপান্ত ঐকিক নক্শার সঙ্গে মিলিয়ে দেখলেই সেই ভুল স্পষ্ট হবে।

স্টোয়িক কবি স্ধীশ্দ্নাথের পাঠক আপাতসাধর্মের উদাহরণে আরো বিচলিত হবেন। আত্মসচেতনতা এবং আত্মঅনুভাব—শেক্সপীরের উপর স্টোয়িক চিন্তার প্রভাবনির্গত প্রসঙ্গে এলিয়টের আবিষ্কৃত এ-দৃষ্টি স্ধীশ্দ্নাথে আদ্যন্ত উপস্থিত, কিন্তু শেক্সপীরের আত্মতা তাঁর উপাস্য ছিল না। শেক্সপীরের সনেট অনুবাদে স্ধীশ্দ্নাথ বিস্ময়কর স্থাপত্যরূচি ও চৈত্যাগঠন-প্রতিভার পরিচয় দিয়েছেন। কিন্তু শেক্সপীরের সংবৃত জন্মের সাক্ষ্যকিতকার বদলে তিনি এক ধরনের (অধ্যর্থ অথচ সংযত) আত্মবিবর্তিত দিয়েছিলেন। যে-সনেট ছিল অর্থসম্ভারী তাকে তিনি নিরঞ্জন বাচ্যার্থে নিরোজিত করার আগে যে ধমকে ধাঁড়িয়েছিলেন তার আভ্যন্তরিক প্রমাণ বিদ্যমান। ক্রন্দসীর ‘অকৃতজ্ঞ’ কবিতাটির মূল প্রেরণা নিঃসন্দেহে ‘No longer mourn for me when I am dead’ শীর্ষক সনেটটি। কবিতাটির প্রথম শ্লোক :

আমার মৃত্যুর দিনে কোঁতুলী প্রশ্ন করে যদি—  
সাখিলায় কী স্মৃতি, হব বার এসাদে অমর ?  
যেনে নিও মুক্ত কণ্ঠে, নেই মোর পাপের অবাধি ;  
সারা ইতিহাস খুঁজে মিলবে না হেন স্বাধীনর ॥

১৯৩০-এর ২০ জুন এই চৌদ্দ শ্লোকের কবিতা রচিত হয়েছিল, ২০ জানুয়ারি ১৯৩৪-এ তিনি চতুর্দশপদী তর্জমায় সম্ভবত আরো সংহত হলেন :

আমার মৃত্যুর দিনে যতক্ষণ রোষক্লম্ব করে  
রটাবে বিষম্ব বট। পরিহরি ঘৃণা নরলোক  
এখিই হয়েছি আমি ঘৃণ্যতর কীটের কোটরে  
চাও তো আমার জন্ত ততক্ষণ কোরো ভূমি শোক।

প্রকৃত প্রস্তাবে, চতুর্দশপদীর শেক্সপীরকে ভাষান্তরিত করতে গিয়ে তিনি ব্যক্তিহৃদয়ের অনাত্মসিদ্ধি খুঁজিয়েছিলেন। ইয়েটসের রঞ্জার তর্জমা যেমন তাঁর আরো পাঁচটি মৌলিক রচনার পর্যায়ে পড়ে, স্ধীশ্দ্নের শেক্সপীরভাষান্তরও তেমনি তাঁর মৌলসৃষ্টির পর্যায়েভুক্ত। এবং স্ধীশ্দ্নাথের কাছে শেক্সপীর যে ‘মহাকবিদের মধ্যেও অদ্বিতীয়’ তা এই কারণে যে, ‘জ্ঞানত টেনিসন-জীবনের প্রভাব কাটিয়েও আইডিলস অফ দি কিং যেভাবে টেনিসনকে খিরিয়ে দেয়, প্রম্পেরো ততখানি বিশ্বাসঘাতকতা করে না।... নৈরাশ্র্য্য আর বৈচিত্র্য অন্যান্য-নির্ভর।’ স্ধীশ্দ্নের রচনায় এই অন্যান্যনির্ভরতা নেই। তাঁর নির্মিত নৈরাশ্র্যক কবি-চরিত্রের এক্ষা যতো সুদৃষ্টিত, বৈচিত্র্য সে-অনুপাতে সক্রিয় নেই। চতুর্দশপদী কবি হিসেবে তাঁর এই সীমাসন্নিহিত সমর্থনযোগ্য এবং সেখানেই শেক্সপীর প্রদর্শিত পথে কিছুদূর গিয়েও দস্তুর বশের পাঠ্য।

প্রেমেন্দ্র, বুদ্ধদেব, অজিত দত্ত—এঁরা তিনজনেই, স্বেচ্ছায় ধরনে বলতে গেলে, ‘incorrigibly romantic’। সেই কারণে এঁদের কাছে শেক্সপীয়রের সনেট নিজস্বের বিন্যাস, অন্তত এই তিনজনের সনেট চর্চা (অথবা সনেট অনুবাদ চর্চা) দেখে সেটা মনে হয়। সনেটের বহিঃশরীরের দাবি সহজভাবে মিটিয়েও একটা খাঁমের মনস্তত্ত্ব কুশল অজিত দত্তের কাব্যে খুলে গিয়েছে। কোনো প্রভাব খনন না ক’রেও মোটামুটিভাবে বলা যায়, শেক্সপীয়রীয় অর্থনারীশ্বর বিভূতি অপেক্ষা নারীত্বের সূক্ষ্মতা সেক্ষেত্রে গোচর। বরং সৌন্দর্য থেকে বিষ্ণু দে ঐ যুগ্মতা অথবা ব্যক্তিক-নৈর্ব্যক্তিকতার দিকে আরো এক স্তর অগ্রসর। তাঁর সনেট অনুবাদে শেক্সপীয়র এলিজাবেথীয় বাতাবরণে উপস্থিত, সেই বর্ণোদ প্রত্নগন্ধে আমোদিত। শেক্সপীয়রের নাটকের অনুদ্বন্দ্বগুলি তিনিও তাঁর নিজের স্বপ্ন-বেদনার ছদ্মপ্রচ্ছদ (objective correlative) হিসেবে ব্যবহার করেছেন। কখনো কখনো এই প্রচ্ছদবিক্ষেপ এত চতুর যে, ধরা মর্শকিল হয় তাঁর ক্রেসিডা মূলত কার—চসারের, না, শেক্সপীয়রের। কিন্তু যেখানে তাঁর বেদনা এসে প্রাধান্য নিয়েছে, এই কবি উহা ও উচ্চারিত শাকাবেগকে কথিত ঐ যুগ্মতায় গ্রহণ করেছেন :

দেখেছি তাকে পথের ঘোড়ে, ভিখারী, গুনি, দুর্ভোগ—

পাগল নাকি! পাগল নয় ঘোটেই!

এবল বেগে হুহাত নাড়ে ঝড়ে ঝাউয়ের ঝাপটানি,

কিংবা বেন ঈগল ছুটি বৈশাখীতে ছোটে।

... ..

লিয়র বেন, রাজ্য বেই, দেয়নি শঠে শাঠা,

পাগল নাকি, পাগল নয় ঘোটেই,

বিলিয়ে দিল হৃদয়টাই এই কি তার নাট্য—

রাজ্য তার হুপাশে কারা লোটে!

... ..

কান্না তার বিদ্রোহ বা আত্মনজ্জালা চিংকার,

রাজ্য তার হুপাশে কারা লোটে

ভিখারী নাচে বেন বা সারা দেশেরই কোন লিয়র,

কান্না তার ছুচোখে বাজ ছোটে ॥

(‘তিনটি কান্না’, ৩, নাম রেখেছি কোমল গাছার)।

এই রূপান্তরকেই সম্ভবত স্বেচ্ছায় ‘নৈরাশ্রের উপকরণে’ ‘স্বকীয়তার সৃষ্টি’ অথবা ‘ব্যক্তিগত অভাববোধের গোপ্পদে শেক্সপীয়রের বিশ্বমানবিক ছায়া’ বলতে চেষ্টাছিলেন। প্রসঙ্গত, বিষ্ণু দে-র সাম্প্রতিক কাব্যবিহারে যে-বিশ্বমানবিক ছায়া পড়েছে সেটি সম্পূর্ণই অ-শেক্সপীয়রীয়।

বাঁকি থাকুক অনন্য আরেকজন, জীবনানন্দ। কিন্তু তিনিই বোধ হয় শেক্সপীয়রে স্বতঃপ্রসূত হয়েছেন সবচেয়ে বেশি। উনিশ শতকে যে কৌণিক

মম্মততার সূত্রপাত হয়েছিল তারই তীক্ষ্ণ, জ্যামিতিক পরিণতি জীবনানন্দ। গত শতকের শিল্পী-সংস্কারকের যে-সহাবস্থান দেখেছি, এই কবিতা তারো পিছদটান থেকে গিয়েছিল। কিন্তু একদিন সংস্কারকের হাত থেকে শিল্পীর মূর্ত্তি ঘটল। তিনি কীট্‌স-কথিত সেই শেক্সপীয়রের পরিদৃষ্ট Negative Capability-র আশ্রয় নিলেন, স্দুধীন্দ্রনাথ যার প্রতিশব্দ ক'রে গিয়েছেন 'নঙর্থক ক্ষমতা'। নিকটতর প্রতিশব্দ সম্ভবত, 'স্বতঃচল সামর্থ্য'। কীট্‌সের ভাষায়, অনিশ্চিত, রহস্যময়তা, সংশয়ের মধ্যে নিজেকে রাখা, বস্তুত্ব ও যুক্তির বিরক্তিকর অনুসৃতি থেকে নিজেকে সরিয়ে রাখার সামর্থ্য। শেলির প্রাতি কীট্‌সের বিখ্যাত সেই সম্ভেদ থিকার, মহানুভবতা থেকে শৃঙ্খল-প্রত্যাবর্তনের সেই পরামর্শ স্মরণীয়। সম্ভেদ নেই, স্দুধীন্দ্রনাথের কবিতায় একটি চরিত্রেরই স্প্রসারণ দৃশ্যমান। সে কারণে কবি-চরিত্রের সেই অযুত পাত্রপাত্রীময়তা সেখানে নেই। তাঁর অকেন্দ্রী আসলে একান্তবহুল গীতিবিচিত্রা বা বাদ্য-বৃন্দের ছন্দহিন্দোল। পক্ষান্তরে, জীবনানন্দের জলের মতো একা ঘুরে ঘুরে মেলিভিতে কথা বলতে বলতে ক্রমশই স্বীপময়তা এবং সমুদ্রের বিরোধাভাসে পৌছেছিলেন। পশ্চিমী সঙ্গীতের পরিভাষায় একে হয়তো Theme metamorphosis বলা যায়। Liszt-এর সিস্ফনিধমী কবিতায় এই ঐক্যময়তার নব নব ছন্দবেশ দেখা গিয়েছে।

তুলনা যদি করতেই হয়, তাহলে বলব, কীট্‌সের দৃষ্টিতেই জীবনানন্দ তিস্তমধুর, সংজ্ঞাতিশায়ী শেক্সপীয়রকে নিরীক্ষণ ও স্বীকরণ করতে চেয়ে-ছিলেন। কিন্তু দেশ-কালের আপেক্ষিকতাকে, অথবা আধুনিক বাঙালী কবির রবীন্দ্রসাপেক্ষতা তিনি অস্বীকার করেননি। তাই তাঁর মনে হয়েছে, 'ইংরেজ কবিরা যেমন যুগে যুগে ফিরে শেক্সপীয়রের কেন্দ্রিকতার থেকে সঞ্চারিত হয়ে বৃত্ত রচনা করে ব্যাপ্ত হয়ে চলেছে, আমাদের কবিরাও রবীন্দ্রনাথকে পরিক্রমা করে তাই করবে।' কিন্তু প্রায় পরক্ষণেই শেক্সপীয়রের দেশকালোত্তীর্ণ প্রেচ্ছিত্ব সম্পর্কে অবহিত হয়েছেন, কেননা, 'শেক্সপীয়রের পরে অনেক সাহিত্যিকই খুব বিশদ্রুতভাবে আলোকপাত করলেও বিশ শতক পর্যন্ত কোনো দ্বিতীয় শেক্সপীয়র এসে দাঁড়াতে পারে নি আমাদের মধ্যে।... পাঁচ-সাতশো—এক হাজার বছর পরে শেক্সপীয়রের অদ্বিতীয় প্রকাশপদ্ধতি বেঁচে থাকলেও দাস্তকে উল্লঙ্ঘন করে তিনি সত্যিই ব্যাপকভাবে অধীত হয়ে আধার ও আধেয়ের একটি অবিনাশ সত্যস্বরূপের অনিবর্চনীয়তায় অমর হয়ে থাকবেন—আশা করা যেতে পারে হয়তো। দাস্তের চেয়ে শেক্সপীয়র মহাভারতের... আদি দিকপতির মতো গভীরতা ও আকাশের ওপারে আকাশ, পৃথিবীর ভিতরে পৃথিবীকে বেশি স্বয়মঙ্গম করে আধুনিক কালের প্রয়োজনে বেশি শৃঙ্খল, স্বচ্ছ ও সকলের গোচরে এনে নিজের বইগুলোর ভিতর গ্রথিত করে রেখেছেন।'।

কথাগুলি নিছক স্তম্ভিতকথন নয় আমরা একজন ইয়েট্‌সমুদ্র জীবনানন্দকে জেনেছি। তাঁর সম্পর্কে ঐ অভিনা অস্বীকার করছি না, কেননা, ইয়েট্‌সকে তিনি কখনই এঁড়িয়ে যেতে পারেননি। দুজনের মধ্যে একটি সারংশ্যসূত্র, দুজনেই কীট্‌সের অনুরক্ত। কিন্তু শেক্সপীয়রকে নিয়ে ইয়েট্‌সের অস্বাস্থ্য এখানে স্মরণযোগ্য। শেক্সপীয়র তাঁর কাছে কিছু সমৃদ্ধ লভ্যাত্মক সমষ্টিমাত্র। পক্ষান্তরে, জীবনানন্দের কাছে শেক্সপীয়রের উপলব্ধি নিঃসন্দেহে ‘অর্থসত্যের চেয়ে বেশি সত্য’। তাহলে অন্তত এটা ধরে নিলে অনায়াস হয় না, জীবন সম্পর্কে ধারণায় জীবনানন্দ শেক্সপীয়রের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছিলেন। প্রভাবনিরূপণ এখানে বড়ো কথা নয়।<sup>১</sup> তাই যদি এ-রকম দেখা যায় জীবন বিষয়ে শেক্সপীয়র প্রদত্ত প্রতিজ্ঞাটি তিনি গ্রহণ করে বাকি অর্থসত্যটিও সিদ্ধান্তের ভঙ্গিতে জ্ঞাপন করেছিলেন, তাহলে সম্ভাব্য প্রভাব উদ্ঘাটনের দরকার হতে পারে। শেক্সপীয়র যাকে ‘degree’ বলেছেন, সত্যের সেই বিভিন্ন সম্ভলমান মাত্রা সম্পর্কে জীবনানন্দ যে কতোদূর অবহিত ছিলেন, তা তাঁর ‘সত্য, তবু শেষ সত্য নয়’ ইত্যাদি ধ্রুপদে প্রমাণিত। ‘রগরক্ত সফলতা’ অথবা ‘রক্তিল বিন্যাস’ থেকে ‘কল্লোলিনী তিলোত্তমার’ কাছে স’রে যেতে যেতে যে-সত্য আকার থেকে অমৃত, অথবা অমৃতের আকার হয়ে ওঠে, জীবনানন্দ সেই বৃত্তকামী ব্যাসার্ধগুলির অপরূপ উন্মোচন আছে।

ধূসর পান্ডুলিপি ‘অবসরের গান’ জীবনানন্দের স্বেপলিঙ্গ প্রথম ক্রান্তিলেখ। সত্যেন্দ্র-নজরুলের স্বভাব কবিত্ব প্রিরাফাল্লিক পূর্বসংস্কার এবং হিন্দুপ্রপঞ্চ রচনার সচেতন আগ্রহ থেকে মূক্ত এই কবিতার কবির বিভোর স্বাচ্ছন্দ্যগুণ এবং অনায়াস নমনীয়তা বিশেষভাবে চোখে পড়ে। কবিতাটির চিহ্নিত অংশ তিনটি। এই তিনটি অংশে মৃত্যু-পার্বণ-শিল্পের নকশা আছে। এই তিনটি বিষয় ঠিক পর পর বিন্যস্ত নয়, পারস্পরিকতায় ওতপ্রোত। এইটেই জীবনানন্দের সমস্ত কবিতার অন্যতম বৈশিষ্ট্য, পারস্পরিকতায় ওতপ্রোত হতে হতে আংশিক বৃত্তগুলির বৃত্তের বৃত্তে অনুপ্রবেশ। শেক্সপীয়রের বিভিন্ন নাটক থেকে প্রস্বরসংগ্রহের ঐশ্বর্যে এই বৃত্তাংশগুলি কিভাবে সমৃদ্ধ হয়েছে তার দৃষ্টান্ত স্থাপন করা সম্ভব।

মৃত্যুচেতনার একটি বর্ণনা :

আমাদের পাড়াগাঁর সেই সব ভাঁড়—

যুবরাজ রাজাদের হাড়ে আজ তাহাদের হাড়

মিশে গেছে অন্ধকারে অনেক মাটির নীচে পৃথিবীর তলে :

১ ইতিহাসের একই যুগুর্ভে যখন স্পেনীয় কালডেরণ এবং ইংরেজ কবি শেক্সপীয়র জীবনকে স্বপ্ন বলে উচ্চারণ করেন প্রথমোক্তের La Vida es Sueno-র সঙ্গে অন্তরালের Tempest-এর প্রভাব-বিনিময় শাবিকারের প্রশ্ন ওঠে না। কিন্তু সাহিত্যের ইতিহাসে এ-রকম দেখা যায় চিরদিনই অতীতকে আত্মিক এরোজনে ভাবিততের কবি চেলে শাকিয়েছেন।



অনেক মাটির নিচে তাদের কপাল

কোনো এক সম্রাটের সাথে

মিশিয়া রয়েছে আজ অন্ধকার রাতে ;

বোচ্চা-জয়ী-বিজয়ীর পাঁচ ফুট জমিনের কাছে— পাশাপাশি

জিতিয়া রয়েছে আজ তাদের খুলিব অটহাসি । ২

পাঠকের নিঃসন্দেহে মনে পড়বে হ্যামলেটের পঞ্চম অঙ্কের প্রথম দৃশ্যে দুই ক্লাউনের কথোপকথনে নিদারুণ জীবনর : । এবং করোটি হাতে হ্যামলেটের এই সংলাপ :

Alas ! Poor Yorick ! I knew him, Horatio ; a fellow of infinite just of excellent fancy.

তাছাড়া, হোরেশিওর কাছে সেই প্রাসঙ্গিক প্রশ্ন : ‘Dost tner think Alexander looked of this fashion i’the earth ? এবং হোরেশিওর উত্তর : E’en so.

ভাবানুষ্ঙ্গের আকস্মিকতার চেয়েও যে নিশ্চিততর ব্যঞ্জনা নিয়ে উদ্ধৃতাংশ উপস্থিত, তার কিনারা রিচার্ড দি সেকেন্ডের তৃতীয় অঙ্কের তৃতীয় দৃশ্যে মেলে । এখানে সম্রাটের সন্তাপে আরেকটি ইঙ্গিত যুক্ত হয়েছে : ‘Our sighs and they shall lodge the summer corn’.

জীবনানন্দ লক্ষ্য করি, মৃত্যুর বিনিময়েই ‘হেমন্তের ধান ওঠে ফলে’ । রিচার্ড দি সেকেন্ডের ‘Night-owls shriek where mounting larks should sing’ জীবনানন্দে ‘পুরোনো পেঁচার সব কোটরের থেকে এসেছে বাহির হয়ে অন্ধকার দেখে’ ইত্যাদি অংশে নতুন প্রচ্ছায়া বহন ক’রে এনেছে । জীবনানন্দ মৃত্যুর প্রতীদানে শস্যের জন্মের ritual বা পাব’নকে প্রোঞ্চল ক’রে দেখিয়েছেন । প্রসঙ্গত আজ ইউ লাইক ইট-এর দ্বিতীয় অঙ্কের পঞ্চম দৃশ্যকে তিনি স্পর্শ করেছেন আর্ডেনের অরণ্যে যেখানে ‘ভুলে গিয়ে রাজ্য-জয়-সাম্রাজ্যের কথা’ ‘হাতে হাত ধরে গোল হয়ে ঘুরে-ঘুরে’ নাচ আর গান আর ‘নরম উৎসবে’র আরোজন আছে । পাশাপাশি আরো একটি চাক্ষু্য প্রমাণ রাখা যায় । ঐ নাটকেরই চতুর্থ অঙ্কের দ্বিতীয় দৃশ্যে হরিণ-শিকার নিয়ে একটি পার্ব’গানুষ্ঠান রয়েছে, যা আবার জর্জিয়াস সিজারের তৃতীয় অঙ্কের প্রথম দৃশ্যে মানবপ্রসঙ্গে অনূরণিত হয়েছে । ‘অবসরের গানে’র অব্যবহিত পরবর্তী ‘ক্যাম্পে’ নামক কবিতায় আক্ষর ও আন্তর অর্থে একই কৌমানুষ্ঠান ।

২ সমাধিতে এই সহাবস্থান জটিল অনিবার্য আলোখ্যে পৌঁছেছে অস্তিম পর্বের জীবনধর্মী কবিতায়

না ভেবে মানুষ কাজ ক’রে যায় শুধু

জয়াবহভাবে অনায়াসে ।

কখনো সম্রাট শনি পেয়াল ও উড়

দে নারীর রাং দেখে হো-হো করে হাসে । (‘মিলো’, বেলা অবেলা কালবেলা )

বনলতা সেন-এর ‘শিকার’ কবিতায় তা জটিলতর সাত্ত্বিকতার প্রবেশ করেছে। ‘অবসরের গানে’ মৃত্যুর মৃত্যুয়ের উপর কোথাও জোর পড়েনি, মৃত্যুকে বৃত্তাকারে উল্লঙ্ঘন করা হয়েছে। এবং উইলসন নাইটের পর্যালোচনার সারার্থ গ্রহণ ক’রে দেখানো সম্ভব, উই’টাস’ টেলের চতুর্থ অঙ্কের দ্বিতীয় ও তৃতীয় দৃশ্য এবং কীটসের ‘Tasting of Flora and the country green/ Dance, and Provencal song, and sun-burnt mirth’—এর মিশ্র অভিঘাত এখানে ‘কার্তিকের মিঠে রোদে আমাদের মুখ যাবে পুড়ে। ফলস্ত ধানের গন্ধে-রঙে তার—স্বাদে তার ভরে যাবে আমাদের দেহ’।

‘অবসরের গানে’ মৃত্যু ও পার্বণের ভিতর থেকে শেষ পর্যন্ত শিল্পের কল্পবর্গ প্রতিষ্ঠিত হয়েছে :

অলস মাছির শব্দে ভরে থাকে সকালের বিষম সময়,  
পৃথিবীর মায়াবীর নদীর পারের দেশ বলে মনে হয় ;  
সকল পড়ন্ত রোদ চারিদিকে ছুটি পেয়ে জমিতেছে এইখানে এসে,  
গ্রীষ্মের সমুদ্র থেকে চোখের ঘূমের গান আসিতেছে ভেসে,  
এখানে পালকে শুয়ে কাটিবে অনেকদিন জেগে থেকে ঘুমাবার সাধ ভালবেসে।

অনিবার্য ভাবাসঙ্গ টেম্পেস্টের তৃতীয় অঙ্কের দ্বিতীয় দৃশ্য :

The isle is full of noises,  
Sounds and sweet airs, that give delight and hurts not,  
Sometimes a thousand twangling instruments  
Will hum about my cars ; and sometimes voices,  
That, if I then had work'd after long sleep,  
Will make me sleep again.

শিল্প সত্য এবং অসত্যের সমাহার, জাগরণ ও স্নিপ্তি, চেতনা এবং ইন্দ্র-জালের অম্বিত সম্মোহন। জীবনানন্দ ‘অবসরের গানে’ এই ধারণা মস্তিষ্কে জানিয়েছেন। কিন্তু উত্তরকালে এই সিদ্ধান্ত আরো ব্যাপ্ত হয়েছে, বিভিন্ন ও বিষম স্তরের বাস্তবতাকে ধারণ ক’রে ‘রাঙা নদী’ বা ‘উড়ো নদী’র বস্তু-পরাবস্তুকে মিলিয়েছে :

কেন না এখন তারা সেই দেশে যাবে যাকে রাঙা নদী বলে,  
সেইখানে হাড়হাভাতে ও হাড় এসে জলে  
মুখ দেখে—যতদিন মুখ দেখা চলে। (‘লঘু মুহূর্ত’, সাতটি তারার তিমির)

দুসর পাণ্ডুলিপির ষে-অপ্রকাশিত কবিতাগুচ্ছ পরে পাওয়া গেছে তার মধ্যে প্রথম দুটি কবিতা (‘এই নিদ্রা’, ‘পাখি’) ট্র্যাঞ্জিক প্রস্তার শেখপীররীয় এষণায় মূখর। কবিতাগুচ্ছ পরিমার্জনের সুযোগ তিনি পাননি। তা সত্ত্বেও, সেজন্যই হয়তো, কবির উদ্দেশ্য ঐ অশুৎখল বিশ্রাজালাপের মধ্যে স্পষ্ট। দ্বিতীয় কবিতাটি থেকে ঈষৎ অংশোদ্ধার করছি :

## স্বর্ণিঙ্গ্রোতে, সৃজনী সংরাগে / ১০৮

আমার বুকের পরে এই এক পাখি ;  
পাখি না কড়ি কীট ? পাখি না জোনাকি ?

অদৃশ্য কটন হাতে আমিও বসেছি পাখি, আমারেও মৃদু কেলিতে  
ঘিষা কেহ করিবে না ; জানি আমি, তুল ক'রে দেবে নাকে ছেড়ে ।  
মহাপাখিবীর 'আট বছর আগের একদিন' কবিতাটির নিম্নোক্ত চিত্রকল্পে  
ভাবনাটি আরো অগ্রসর :

দুয়ন্ত শিশুর হাতে কড়িঙের ঘন গিহরণ  
মরণের সাথে লড়িয়াছে ।

এবং বেলা অবেলা কাজবেলার 'দেশ কাল-সম্মতি'তে চিত্রকল্পটি পূর্ণতা  
পেয়েছে :

ছেলেটির হাতে বন্দী প্রজাপতি শিশুস্বর্ষের মতো হাসে ;  
হঠাত তার দিন শেষ হয়ে গেল , একদিন হতই তো, যেন এই সব  
বিহ্বলতার মতো মুহূর্ত্ত প্রাণ জানে তার , বতবার গভীর অরাসে  
বাঁধা ছিঁড়ে যেতে চায়—পরিচিত নিরাশার ততবার হয় সে নীরব ।

....

অলঙ্ঘ্য অন্তঃশীল অন্ধকার ঘিরে আছে সব ;  
জানে তাহা কীটেরাও পতঙ্গেরা শান্ত শিব পাখির ছানাও  
বনহংসীশিশু শূন্তে চোখ মেলে দিয়ে অবাস্তব  
বস্তি চায় ; যে সৃষ্টির বনহংসী কী অমৃত চাও ?

প্রথম প্রেরণা একমাত্র নির্দেশ্য অনুবঙ্গ কীং লায়র-এর :

In the last night's storm I such a fellow saw  
Which made me think a man a worm...

...

As flies to wanton boys, are we to the gods ,  
They kill us for their sport. ( IV, i )

এবং পঞ্চম অঙ্কে কীং লায়রের সেই আপেক্ষিক মানবনিয়তির শাস্ত শিবার্নন :

We two alone will sing like birds i'the cage ,  
When thou dost ask me blessing, I'll kneel down,  
And ask of thee forgiveness! so we'll live  
and pray, and sing, and tell old tales, and laugh  
At gilded butterflies ( V. iii )

চতুর্দিক থেকে সংরুদ্ধ মনুষ্যানিয়তিকে এখানে যে আজ্ঞানু উপাসনাসঙ্গীতে  
পরিণত করা হয়েছে, জীবনানন্দ কঠিনের সেই অনন্য কোমলীম্বরকে স্পষ্টত  
তার উপর্যুক্ত বিবর্তনে তুলে নিয়েছেন । শেক্সপীয়রে এই রকম ধ্বংসাবশেষ

মেদুরতা অন্যতম খুব কম ক্ষেত্রেই লক্ষণীয়। বরং গ্রীক নাটকে Sophrosyne-তে এই ধারণা সর্বব্যাপী, যা জীবনানন্দে কীং জায়রের প্রদত্ত ইশারা ঘুরে 'দীনতা অস্তিম গদ়ণ, অস্তহীন নক্ষত্রের আলো'র পরিণতি পেয়েছে।

জীবনানন্দের কবিতার মধ্যপর্যায় থেকে অন্ত্যপর্যায় পর্যন্ত একটি জগৎ রয়েছে : মানুষ্যের ভিতরে মানবের প্রাণলোক। এটি শেঙ্গপায়ের থেকে গৃহীত এবং নবত্বে আক্রান্ত হয়েছে। বিশেষত ট্রয়লাস অ্যান্ড ক্রেনিডা, কীং লিয়র এবং টাইমস অফ আথেন্সে লক্ষ্য করি এই ভয়াবহ অধোভুবন।<sup>৩</sup> মানুষ্য এবং পশুর তুলনা এবং 'The strain of man's bred out into baboon' জীবনানন্দ রূপের তাৎপর্য গ্রহণ করে দেখিয়েছেন :

জীব হয়ে কবে / ভূমিষ্ট হয়েছি।

এই ত জীবন : / সমুদ্রের স্রোতের প্রবেশাধিকারে,

নিপট আধার, / ভালো বুঝে পুনরায়

সাগরের সং স্রোতেরে নিক্ষেপ। / সবি ঝাঞ্ঝা প্রতিশ্রুতি, তাই

দোষ হয়ে সব / হয়ে গেছে গুণ।

বেবুনের রাজি নয় তার জন্মের / রাজির বেবুন। ( 'উন্মেষ', সাতটি তারার ভিমির )

জন্তু-জগতের অনপনেন্দ্রতা কীং লিয়রের 'hog in sloth, box in stealth, wolf in greediness, lion in prey' প্রভৃতি উচ্চারণে অসংবৃত এবং শেঙ্গপায়ের দেখিয়েছেন, জীবাত্মার পুনর্জাতকচক্র ( transmigration of souls ) আছে বলে পশুদের আত্মা একদিন কালক্রমে মানবশরীরে অন্তর্ভুক্ত হয়ে যায়। জীবনানন্দ স্বরবৃত্তে এই চিন্তার তর্জমা ঘটিয়েছেন :

বাহক সেই—দূরন্ত কাল নিজেই রয়েছে

নিজেরি শব্ব নিজে বাহুব,

মানবপ্রাণের রক্তময় গভীর জ্বার থেকে

সিংহ শব্দ পেলাল বেউল সর্পদন্ত ডেকে।

( 'অনন্দা', জ্যেষ্ঠ কবিতা )

সচেতন পাঠকের দৃষ্টি এড়াবে না কঠোপনিষদের একটি অংশকে ( ২।১৯ ) এর মধ্যে একবার ছুঁয়ে গিয়েছেন। সেই নরক, আনন্দ, যেখানে ক্রুপণতার দোষে অথবা খণ্ডিত দানের অপরাধে পাপীকে যেতে হয়। আর সেই নরক থেকে উত্তীর্ণ হবার পথেরখণ্ড :

চারিদিকে শীল নরকে প্রবেশ করার চাবি

অসীম বর্ণ খুলে দিয়ে লক্ষ কোটি নরক কীটের দাবি

জাগিয়ে তবু সে-কীট ধ্বংস করার যত হয়ে

ইতিহাসের গভীরতর শক্তি ও প্রেম রেখেছে কিছু হস্ত জায়।

( ঐ )

শেক্সপীর দেখিয়েছেন :

It will come

Humanity must perforce prey on itself

Like monsters of the deep.

কিন্তু জীবনানন্দ স্নিহিতর। তিনি বিলম্বাত্মক উপসংহারে বিশ্বাস করেন না, রূপান্তরণের মধ্য দিয়ে উত্তরণকে মানেন। তাই,

অনেক গন্ধর্ব, নাগ, কুকুর, কিব্বর, পক্ষপাল

বহুবিধ জন্তুর কপাল

উন্মোচিত হয়ে বিলুপ্তে ঝাঁড়িয়ে থাকে পথে পথান্তরে ;

তবুও ঐ নীলমাকে প্রিয় অস্তিত্বাবিকার মতো মনে হয় ,

হাতে তার তুলাদণ্ড ,

শান্ত—স্থির ,

মুখের প্রতিজ্ঞাপাশে নির্জন নীলাভ বৃত্তি ছাড়া কিছু নেই।

( 'অভিভাবিকা', সাতটি তামার তিমির )

দুটি জিনিস লক্ষ্য করবার। এক, শেক্সপীরের ভাববস্তুকে নিয়ে মানবসত্তার উদ্‌ঘটন ; দ্বিতীয়ত, 'নীল' রঙের প্রতীক। ঈষৎ আগে উদ্ধৃত 'নীল নরক' এবং এখানে 'নীলাভ বৃত্তি' নীল রঙকে পাপ ও করুণার অসাধারণ ঐক্যভাস দিয়েছে। এই প্রতীকের মধ্যে অমৃত আকার পরিগ্রহ করেছে। আরো একটি কথা ঘাতকের আত্ম-উত্তরণ। জীবনানন্দের ভাষায়, 'দ্বন্দ্ব আছে বলেই' ঘাতকের শোচনা। রিচার্ড দি থাডের প্রথম অঙ্কের চতুর্থ দৃশ্যের দুই ঘাতক ( অপরাধ এবং অপরাধবোধ ) এবং ম্যাকবেথের দ্বিতীয় দৃশ্যে লর্ড ম্যাকবেথের উল্লিখিত 'শত্রু হৃদয়ের অশ্বাস্তি' জীবনানন্দ তার যুদ্ধোত্তর ও দাঙ্গাদুর্গতিপর্যায়ের কবিতায় বারংবার প্রয়োগ করেছেন। এবং সঙ্গে সঙ্গে বলা ভালো, উইলসন নাইট রচিত 'Pilgrimage of Hate' এবং রিচার্ড দি সেকেন্ডের অন্তিম 'Voyage to the holy land' মিলিয়ে দেবার প্রয়াসে যেন শিশু-তীর্থের নতুন ভাষা রচনা করেছেন।

শিশু-তীর্থের নতুন ভাষায় রেকের ভাষায় Marriage of Heaven and Hell বটেছে নিশ্চয়। কথাটা উদাহরণ দিয়ে নিষ্পন্ন করতে চাই। জীবনানন্দ এক পর্যায়ের কবিতায় শিশুর মতো প্রকৃতিময় সহজাত অনাবিল প্রাণদ জীবনী-শক্তি একেছেন :

শ্যামলী, তোমার মৃদু সেকালের শক্তির মতন :

যখন জাহাজে চড়ে যুবকের দল

সুন্দর নতুন দেশে সোনা আছে বলে

মহিমার প্রতিভায় সে ধাতু উজ্জ্বল—

জানি না সমর্পণের আগে হেলেন প্রসঙ্গে ডক্টর ফস্টাসের 'Was this the face that launched a thousand ships' ইত্যাদি সংলাপ জীবনানন্দের সচেতনতায় ছিল কিনা। কিন্তু একটা কথা ঠিক যে জীবনানন্দ সেই পরিণতি খুঁজছিলেন যেখানে নারীপ্রকৃতি তার স্বাভাবিক প্রকৃতির নিছক প্রসাদগুণকে অতিক্রম করে। বেলা অবেলা কালবেলায় এই মনন-নিশিত নারী মৃত্যুর কথা আছে। 'চারিদিকে অন্ধকারে জলের কোলাহলে' যার আহ্বানে সমবেত নাবিকবৃন্দের অর্জিত, পরিণামী মৃত্যু :

তবুও সব রণক্লাস্ত নাবিক ফিরে আসে ,

তারি ঘুবা, তারি মৃত, মৃত্যু অনেক পরিশ্রমের ফল

উৎসসঙ্গে জাগে পেরিক্লিসের এই ক-টি লাইন :

To show his sorrow he'd correct himself

So puts himself unto the shipman's toil,

With whom each minute threatens life or death (1, iii)

এবং পেরিক্লিসের কন্যাকা যে 'like patience gazing on King's graves and smiling / Extremity out of act', যে মিরান্দার সারল্য থেকে অভিজ্ঞতা ঘূরে মারিনার নারীত্বে জটিল সারল্য পেয়েছে, জীবনানন্দ তাকেই 'আজকের এই অন্ধজগতে' পটভূমির মর্যাদা দিয়েছেন। এই প্রসঙ্গ আরো একটু প্রসারিত করে দেখি উইন্টারস টেলের পারাডিটার চরিত্রণ জীবনানন্দের প্রিয়। ঐ নাটকে 'নিজের মতো ক্ষমতায় প্রকৃতিস্থ প্রকৃতি' (Great creating Nature) 'পবিত্র-অগ্নি-সূর্য' ( 'the fire-rob'd god, golden Apollo' ) 'আর সূর্যের বনিতা তপতী' 'নারীসবিতা' ('Perdita') যে বিশ্বময় রতের উদ্‌ঘাপন করেছে, জীবনানন্দ বেলা অবেলা কালবেলায় তার ফসল ফলিয়েছেন। এবং ঋতুর সঙ্গে প্রেমের সম্পর্ক, প্রৌঢ়তার সঙ্গে প্রেম ও প্রকৃতির প্রজ্ঞাময় অভিযোজনসূত্রে Perdita যে বলেছে :

Sir, the year growing ancient,

Not yet on summer's death, nor on the birth

Of trembling winter, the fairest flowers of the season

Are our carnations....

Here's flowers for you :

The marigold, that goes to bed with the sun,

And with him rises weeping ; these are flowers

Of middle summer, and I think they are given

To men of middle age.

( IV, iv )

বনলতা সৈন-এর 'অগ্নি প্রান্তরে' এবং 'মহাপৃথিবীর জাগলি : ১৩৬৬' ( পরে শ্রেষ্ঠ কবিতাসংকলনে অন্তর্ভুক্ত ) কবিতায় তারই অনূসরণে নারীর

‘স্পষ্ট নিলি’প্তি’ দেখানো হয়েছে যার পটভূমিকায় ‘নিখিলের বৃক্ষ নিজ বিকাশে নীরব’ এবং বলা হয়েছে, ‘কঠিন এ সামাজিক মেরুটিকে দ্বিতীয় প্রকৃতি মনে করে’, তাকে ‘সময়ের মৃৎপাত্রী’ বলে প্রোট প্রেমিকটি প্রস্তুত হয়ে উঠছে। অবহিত পাঠক জানেন, ইয়েট্‌সের Crossways পর্বায়ের ‘The Falling of the leaves’ এবং ‘Ephemera’ কবিতার ক্রান্ত নির্বেদ এবং অনন্তের অভিমুখে অনিশ্চিত প্রস্থানভূমির কথা জীবনানন্দে আছে। কিন্তু সময়ের সঙ্গে অভিযোজনের স্বাভাবিকতার ভিতর দিয়ে স্বলোকে উত্তরণের ইঙ্গিত শেক্সপীর থেকেই এসেছে তাতে সন্দেহ নেই।

শব্দ উত্তরণের উন্মীলিত স্তরপর্যায় নয়, এক অম্লভূত সময়-চেতনা জীবনানন্দে আছে। তিনি এক ধরনের পঞ্চচারী, ভিখারী কিংবা নির্বোধের মূখে আশ্চর্য প্রজ্ঞার কথা বসিয়ে গিয়েছেন। এখানেও শেক্সপীর তার প্রদর্শক। প্রসঙ্গ ছুঁয়ে পাঠকের মনে পড়বে সিজ, ইয়েট্‌স, রিলকে অথবা ইঙ্গমার বেগ’মানে হঠাৎ উড়ে এসে জুড়ে-বসা নির্ধন পঞ্চচারীর সাধক স্পর্ধা, অথবা ভিক্টরুর নির্দারুণ কাণ্ডজ্ঞান। ধনী বেগাস’-এর সঙ্গে আপাতসামুদ্র্যে অর্থময় লব্ধ মৃদুহৃদের ‘আধো আইবুড়ো ভিখারী’, সময় নিয়ে যে প্রবল দার্শনিকতা করে তাদের সঙ্গে প্রকৃত সাদৃশ্য অ্যাজ ইউ লাইক ইট-এর সেই motley fool—যার মনে হয়েছে :

‘It is ten o’clock

Thus we may see’, quoth he ‘how the world wags :

’Tis but an hour ago, since it was nine ;

And after one hour more ’twill be eleven ;

And so, from hour to hour, we ripe and ripe,

And then, from hour to hour we rot and rot.

And thereby hangs a tale.’

( II/vii )

এবং কীং লীররের সেই নির্বোধ যে বোঝে

Fortune, that arrant whore,

Ne’er turns the key to the poor.

( II/vi )

আর তাই জানে সে

Must make content with the fortunes fit

Though the rain it raineth every day

আধো আইবুড়ো ভিখারীরা বোঝে :

ভিখারীকে একটি পরমা দিতে ভাহুর ভাজ-বোঁ সকলে বারান।

বলে তারা রীষহাপনের মতো রুখু দাড়ি নেড়ে

একবার চোখ মেলে ঘেরটির দিকে

অনুভব করে নিল এইখানে চারের আদেজে

নাযারেছে তারা এই শাকচূরিকে ।

এ মেয়েটি হাঁস ছিল একদিন হয়তো বা, এখন হয়েছে হাঁসহাঁস ।

দেখে তারা তুড়ি দিয়ে বার করে করে দিল আরেক গেলাস :

‘আমাদের গোনাকুপো নেই, তবু আমরা কে কার ক্রীতদাস ।’

এবং এরাই ‘জীবনকে আরো স্থির, সাধুভাবে ব্যবহার করে নিতে’ গিয়ে ‘পৃথিবীর ন্যায় অন্যায়’ এবং মানুষের মৃত্যুর বিষয়ে গবেষণা ক’রে অতঃপর কালোত্তীর্ণ পরিণতিতে উপনীত হয়েছে । সাতটি তারার তিমিরের ‘কবিতা’ নামক কবিতাটিতে এই কথাটিকে তিনি মন্দের মতন বাজিয়ে দিচ্ছেন :

বানরী ছাগল নিয়ে যে ভিক্ষুক প্রতারিত রাজপথে ফেরে—

আঁজলায় স্থির শান্ত সলিলের অন্ধকারে—থুঁজে পায় জিহ্বাসার মানে ।

সুতরাং জীবনানন্দের সময়চেতনা অনন্তের বোধে সমীকৃত । শেক্সপীয়ার যেখানে সময়ের চোরাবালির ভিতর নিশ্চর চৌর্যবৃত্তি দেখে বলেছেন :

Ah ! yet doth beauty, like a dial-hand.

Steal from his figure, ‘and no pace perceiv’d. (Sonnet 104)

জীবনানন্দ, জানি না সেজ্ঞানের সেই বিখ্যাত ছবির সাদৃশ্যে কিনা, দেখেছেন :

ওই দিকে সৃষ্টি খেল উষ্ণ স্থির প্রেমের বিষয়

প্রিয়ের হাতের মতো লেগে আছে ঘড়ির সময় জুলে গিয়ে

আকাশের প্রদারিত হাতের ভিতরে ।

( ‘আবহমান’, শ্রেষ্ঠ কবিতা )

এবং অনুভব করেছেন :

অনেক মুহূর্ত আমি ক্ষয়

করে কেলে বুঝিছি সময়

যদিও অনন্ত, তবু প্রেম দে অনন্ত নিয়ে নয় ।

তবুও তোমাকে ভালোবেসে

মুহূর্তের মধ্যে কিরে এসে

বুঝিছি অকূলে জেগে রয় :

ঘড়ির সময়ে আর মহাকালে যেখানেই রাধি একদয় ।

( ‘রাজদিন’, ঐ )

শেক্সপীয়ারকে অবলম্বন ক’রে জীবনানন্দের এই আবিষ্কার, অপ্রেম ও প্রেমকে তুল্যমূল্য দিয়ে ‘জন্মজন্মস্তীর সেই সূর্য’কে জানা যাকে ‘শত শত রূপান্তর ভেঙে’ পেতে হয় ; এবং উপলব্ধি যে :

অন্ধকার সব চেয়ে সে-শরণ ভালো :

ও-প্রেমজ্ঞানের থেকে পেয়েছে গভীরভাবে আলো ।

( ‘যতদিন পৃথিবীতে’, বেলা অবেলা কালবেলা )



সন্দেহ নেই, জীবনানন্দ তাঁর পরবর্তী বাংলা কবিতায় সবচেয়ে অপব্যবহৃত প্রতিভা। কোথাও কোথাও চল্লিশ পঞ্চাশের কোনো কোনো কবির শেক্সপীয়রের সনেট তর্জমায় একরকম কমনীয় একাগ্রতাগুণ দেখা যাচ্ছে, সেটি, আশার কথা। এই সূত্রে মণীন্দ্র রায় অনূদিত ‘শেক্সপীয়রের সনেট পঞ্চাশ’ (১৩৭০) উল্লেখযোগ্য। আবার যদি কোনো তরুণ কবি মেটারলিঙ্কের কণ্ঠে শেক্সপীয়রীয় বস্তুবিশ্বকে তিরস্কার করেন সেটি এই কারণেই আশাপ্রদ যে তা শেক্সপীয়রকে মূল্যায়ন করে নব্য প্রতীক-প্রস্থানের সম্ভাবনায় আভ্যাস। দীপিত হবার আরো একটি কারণ আছে। জীবনানন্দ যাকে ভবিষ্যকথন করে গিয়েছিলেন ‘কবিতায় নাট্য’ : ‘ইতিপূর্বে’ গিরিশচন্দ্র ও রবীন্দ্রনাথ যা দিয়েছেন তার চেয়ে বেশি দেশী ও গ্রীক (কারো হাতে) ও বেশি শেক্সপীয়রীয় (অপরদের হাতে—কিন্তু নতুন, জটিল সময়ের সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র শ্রী ধারণ করে) বাংলাদেশে খুব শিগগির না হলেও সৃষ্টি হবে একদিন ; কেবলই খণ্ড কবিতার সিঁদুল নিয়ে দূরতর ভবিষ্যৎ তৃপ্ত হয়ে থাকবে বলে মনে হয় না।’ সেই দূরতর ভবিষ্যৎ এখনো আসেনি, খণ্ড কবিতার ক্রান্তি থেকে নিষ্ক্রমণের আতির্থ এখনো দেখা যায়নি ; কিন্তু খণ্ডকবিতায় কৌণিক মন্ময়তার কিছু নকশা এঁরি মধো পাওয়া যাচ্ছে যা সংলাপিকার লক্ষণান্বিত। কিছু স্বগত সংলাপিকাও যে পাওয়া যাচ্ছে না এমন নয়। এবং আধুনিক বাংলা কাব্য-ভাবনায় সেই আত্মনাট্যের মূদ্রাটুকুও রবীন্দ্রনাথ, জীবনানন্দ এবং ‘ইংল্যান্ডের দিক্‌প্রান্তের কবির’ বিমিশ্র উপহার।

## সুধীক্ষনাথের হাইনে

‘বিশ্ব ইতিহাস এমন-কি হাইনের চেয়েও বড়ো কবি’, মার্কসকে এই মর্মে একটি চিঠিতে লিখেছিলেন এঙ্গেল্‌স। অনেকেই মনে হয়েছে, মার্কসের প্রিয় এই ‘বিপ্লবী’ কবি তাঁর রচনায় মার্কসীয় মূদ্রা ও মনন প্রতিষ্ঠিত করে গিয়েছেন, অনেকেই আবার এবকম ধারণায় আদৌ সায় দেন নি। ভাবুক, বলে উঠেছেন কেউ, ভোম সময়ের অন্তর্গত দৃঃখতাপ চিরে চিরে নাকি দেখিয়ে দিয়েছেন। আবার ভল্‌ফ স্টেণ্‌বের্গের তো ভাবনা-চিন্তার এরকম কোনো ভারাক্রান্ত দায়ভাগই তাঁর ভিতরে দেখতে পাননি। রাজনীতি আর দর্শন বিম্বদ-মাত্র বন্ধন না বলেছেন যারা তাদের সিদ্ধান্ত যুক্তিতর্কে ছিন্ন করতে প্রয়াস পেয়েছেন অনাশ্রিতবিরের সমালোচক দল। ‘ধর্মহীন’ বলেছেন কেউ; ধার্মিক সৌন্দর্যবাদী বলে উঠেছেন অন্যেরা। ব্যক্তিগত জীবনদেবতার আশ্রিত বলে নিন্দিত করেছেন তাঁকে খৃষ্টীয় ভক্তকুল, অন্যদল তাঁকে ‘স্বনিকेत’ চিহ্নিত করেই তৃপ্ত। স্বাধীনতার সৈনিক হাইনে, শ্রমী-স্বাধীনতার ঘাতক তিনিই, একই মূহূর্ত একই বিচারকের মূখে এ-জাতীয় রায় পাওয়া গিয়েছে।

আসলে এ ধরনের বিপ্রতীপ সিদ্ধান্ত মহাকাব্যের প্রসঙ্গেই সম্ভব। শব্দ এদেশেই নয়, ইরোপোপেও অনেক সময় একজন মহাকাব্য কতোখানি ‘মহান্’; সেই মোকাবিলা চলতে থাকে এখনো। তাঁর রচনাবলি নিংড়ে নিয়ে নির্ণয় করা হয় স্মৃতিধার্য ভাবার্থসমূহ। তিনি কবি কিনা, এ-প্রশ্নও অতিক্রান্তে তলিয়ে যায় অনবগাহ কোন্ অতলে। তবে হাইনের প্রসঙ্গে বিবদমান বিশারদবর্গের আলোচনায় প্রায়ই প্রত্যাহার বেশি একটি ব্যাপার পেয়ে যাই আমরা : সকলেই নিজেদের মেজাজ ও স্বভাবের সঙ্গে কবিকে প্রত্যক্ষত মিলিয়ে নিচ্ছেন। শব্দ তো জানীরাই নয়, দিগ্বিজয়ী সূর্যশিল্পীরাও। তাই শব্দ্যবার্ট বেছে নিয়েছেন তাঁর তাঁর ট্র্যাগিক নাটকীয় কবিতা, তার অঙ্গে-অঙ্গে ভরে

দিরেছেন অনর্পিত সংরাগ, আর শ্রুমান সনাত্ত করেছেন শান্তসমাহিত সেই কবিকে, গিতাপ ভেঙে-ভেঙে যিনি ঈশ্বর বানাচ্ছেন।

সুধীন্দ্রনাথের স্বভাবে এই দুই সুরকারের প্রকৃতি এসে মিশেছে। হাইনেকে নির্বাচন করবার মূহুর্তে তাঁর কবিচিন্তে এই দোটানা তাঁর নিখাদে ঝংকার দিগেছিল। অর্কেস্ট্রা-তেই সুধীন্দ্রনাথের স্বাক্ষর ভারসাম্যের একটা আদল দেখতে পাই আমরা, যদিও অদীক্ষিত পাঠকের চোখেও একথা গোপন থাকেনা যে সেই স্বাক্ষরে—তাঁর ভাষায় বলতে গেলে—‘নিস্তাপ স্মৃতির অঙ্গুর রোমন্থন’ তখনো মেলেনি। ‘অনুবঙ্গ’ (১৪ এপ্রিল ১৯৩০) থেকে ‘উদ্ভাসিত’ (৪ মার্চ ১৯৩১) পর্যন্ত যদি কেউ কোনো ভাবক্রম খুঁজবার চেষ্টা করেন, তাকে বারংবার অভিমুখী ও প্রতিমুখী নানা সংশয়ে বিদ্ধ হতে হবে, তিনি সহজেই ধরতে পারবেন যে কবি এখনো এই মমতাহীন গ্রহের পরিচ্ছন্ন নাগরিক হিসেবে তাঁর বর্ম খুব নিপুণভাবে ধারণ করতে পারছেন না। এই সময়েই তিনি হাইনের কাঁবতা, স্বরচিত কবিতার উৎকৃষ্টতার প্রয়োজনেই, আগ্রহ করেছেন। এরকম বললে অত্যাতি হয়না, সুধীন্দ্রনাথের স্বরায়ণে যে-‘আপেক্ষিক গুরুত্ব’র মূর্ছনামীড় শোনা যায়, যে-লঘুগুরু প্রবণতার সাহায্যে উদাসীন পাঠককেও তিনি জয় করে নেন, তার আড়ালে ক্ষণিকার রবীন্দ্রনাথ ও রোমানৎসেরোর হাইনের ভূমিকা অত্যন্ত অস্বাভাবিক।

‘ঐতিহাসিক’র উৎসসূত্রে পৌঁছে লক্ষ্য করা যায় শেঞ্জপীররের পরেই হাইনের জায়গা। শেঞ্জপীররের তেইশটি সনেট, হাইনের বোলাটি গীতিখম্বী কবিতা, বার মধ্যে সেই কবির একটিও ‘স্ট্রেন্কে-সনেট’ নেই। দ্বিতীয়াস্ত্র কবিকে কোন ধারাবাহিকতার পারস্পর্যে ফেলে যাচাই করার কোন আগ্রহও তাঁর বঙ্গীয় সতীর্থে ছিলনা। তার কারণ, হাইনের কবিতার বেখানেই গাহন করছিলেন, সেখানেই একধরনের স্বাভাবিক আত্মীয়তার আরাম পাচ্ছিলেন তিনি। অনেকটাই যেন রবীন্দ্রনাথ-আমিলেল সম্পর্কের মতো তাঁর মধ্যে একটি যুগ্মতা তৈরি হয়ে চলেছিল। শূদ্ৰ এসময়েই নয়, এক দশক পরে যখন এই সব ‘আদি রচনা’র পারিমাঙ্কনা ঘটিয়েছেন, তখনো—কিংবা বদ্বি বলা যায় তখনই—এই সম্পর্কের ভিতরে একটি স্বাভাবিক নাটকীয়তার পরিচয় পাচ্ছি আমরা। তার সেই পর্বের কবিতার প্ররোক্ষ আশ্বাদ নিলে এটাও বোঝা যায়, এই সম্পর্কের বীজাকুর তাঁর কবিপ্রকৃতির মধ্যেই রয়ে গিয়েছিল, ঐ আত্মীয়তা তাকে ‘তৈরি’ করে নিতে হস্তনি যেন। বাঁকে কোন কোন ঐতিহাসিক ‘উনিবিংশ শতাব্দীর সমানবয়সী’ বলে মনে করেছেন সেই কবির সঙ্গে তাই ‘বিংশ শতাব্দীর সমানবয়সী’ বাঙালি কবির সারূপ্য এক স্বাভাবিক ঘটনা।

‘ফলত সাম্প্রতিক ক্রান্তিগাল লেখকের পক্ষে ভজ্জমা আর মূল রচনার সমস্যা সমান’, সুধীন্দ্রনাথের এই অঙ্গীকার এখানেও অনুবাদের একটা মাপকাঠি হিসাবে ধরতে হবে। রবীন্দ্রনাথ ও বিজু দে-র হাইনে যদি হন কাক্তকোমল,

তার সূত্র হিসাবে জানতে হবে ঐ দুই কবির রোমান্টিক-মিস্টিক মানসিকতা। সুধীন্দ্রনাথের হাইনে যদি হন বিষামতময়, সেখানে, শেষ পর্যন্ত, একাধারে বেতালসিদ্ধ ও ট্র্যাজিক সুধীন্দ্রস্বভাবই আমাদের ঔৎসুক্যের বিষয় হতে পারে। সেই সঙ্গে যখন আমরা লক্ষ্য করি, তাঁর অনূদিত অন্যান্য কবিদের তুলনায় হাইনের ক্ষেত্রেই তিনিই সবচেয়ে বেশি স্বাধীনতা নিয়েছেন, আমাদের সেই আগ্রহে নতুন একটি মাত্রা এসে অম্লিত হয়। মার্ক ওয়ার্ড্‌লের প্রবর্তনায় তাঁর ভালেরি-ভাষান্তর অথবা মালার্মে-তর্জমায় শুধু রূপের কাছেই নয়, ভাবগত গঙ্গোদারী কাছেও কবির আনুগত্য সীমাহীন। এবং সুধীন্দ্রনাথের অনুবাদভেদে ঔপপাত্তিক ধ্যানধারণার সঙ্গে যাঁদের সামান্য পরিচয় আছে তাঁরাই জানেন বিশ্বসংস্কৃতির সাধক এই কবি মৌল সংস্কৃতির স্থানিক বা ভৌম বর্ণিমাকে ক্ষুদ্র করতে চান নি। মালার্মে-ভালেরির স্থানান্তরণেও তাই আমরা দুই সংস্কৃতির সন্নিবেশে তেমন কোনো গুরুচ্যুতালী দেখিনা। তাঁদের বেলায় 'ক্রিসমাসের পরিবর্তে জন্মার্তিমির ব্যবহার' করতে তিনি অনিচ্ছুক। এর কারণ এমনও হতে পারে, তাঁর থিয়োরির ঘনীভবনের মুখেই তিনি ফরাসী প্রতীকী কবিতার দিকে ঝুঁকে পড়েন, তার আগে পর্যন্ত তাঁর প্রধান অভীশা ইংরেজীজর্মন কবিতায় ন্যস্ত। পরবর্তীকালে, সচেতন হয়ে যখনই এই পর্বের অনুবাদের উচ্চাভ্যাস পর্যালোচনা করেছেন, তাঁকে মানতে হয়েছে, 'ইংরেজী বা জার্মান দশ অক্ষরে আঠারো অক্ষরের বাংলা লাইন ভরানো এত শক্ত লেগেছিল যে কেবল পাদপূরণের গরজে সর্বনাম ও ক্রিয়াপদের সাধু রূপ গ্রহণ ও বর্জন, তথা আরও অনেক সুবিধাবাদী প্রকরণ, এঁড়িয়ে যেতে পারিনি; এবং তৎসত্ত্বেও যেখানে মাত্রাগণনার কম পড়েছিল, সেখানে অগত্যা যে-পুনরাবৃত্তি বা বিশেষণ-বাহুল্যের শরণ নিয়েছিলাম, তাতে ওই কবিযুগলের মতিগতি প্রকাশ পায় নি।' (প্রতিধ্বনি, প্রথম সংস্করণ, পৃ. ১০)।

শুধু কি ঐ প্রাকরণিক সুযোগ স্থান ? নাকি নিজের জায়গান কবি-স্বরূপের জমিনে রচনা করার তাগিদে ঐ কবিযুগল এবং হাইনেকে যথেষ্ট ব্যবহার করতে চেয়েছিলেন তিনি ? ভাব ও রূপ উভয়ত এই দীক্ষার্থী কবি সেদিন তাঁর জর্মন সত্যার্থের সমীপে অজ্ঞান মেলে দাঁড়িয়েছিলেন। তাঁর অর্থ এই নয়, নিঃশর্ত সমর্পণেই তাঁর উপাংশদ্রবত সেদিন ক্ষান্ত হয়েছিল। গুরুদীক্ষণা স্বিগুণ মাত্রায় প্রত্যর্পণ করবেন বলে তাঁকে অনেক সময় সেরে দাঁড়াতে হয়েছিল দায়িত্বময় ব্যবধান মেনে। হাইনের দুর্বলতম কবিতার বই থেকে কবিতা নিয়ে তাকে আক্লান্ত করতে হয়েছিল পুনর্নব অনন্যতায়। গদ্যের অনুবাদক যেখানে মূল রচয়িতার সেবারতী, কবি-অনুবাদক সেখানে মৌল স্রষ্টার প্রতিস্পর্ধী, রূপ সমালোচকের এই অবলোকন এখানে অবাস্তব হয়ে যায় না। এই প্রতিস্পর্ধী কতোদূর শিল্পায়ত সাধকতা পেয়েছে, সে-বিধান যেমন, তাঁর ব্যস্ত কীভাবে বল্লিত হয়ে উঠেছে, সেটিও তাই তেমন, প্রাসঙ্গিক।

‘প্রতিধ্বনি’ থেকে আমাদের প্রিয় তিন-চারটি কবিতার অন্তঃসাক্ষ্য সেই সম্মান সূচিত হতে পারে।

যে কবিতা দিয়ে তাঁর হাইনে-পর্বাস শূন্য হয়েছে, সেটির কোনো তর্জমা-তারিখ অনূবাদক আমাদের জানানি। হাইনের ‘ঘরে ফেরার বাক’ (Die Heimkehr)-পর্বায়ের সপ্তম এই কবিতাটির সাত শ্লোক ‘গোধূলি’ নামে আজ আমাদের কবিতার ইতিহাসে একটি আভাবভূতি বিস্তার করে আছে। শ্লোক ধরে-ধরে, সূখীন্দ্রনাথের অপ্রতিম ভাষ্যের পাশাপাশি পাংশু পেঙ্গুইন গদ্যে তার ভাষান্তর সমান্তর সাজানো যেতে পারে :

- ১ মাঝি-মাল্লার বৈকালী সভা :  
আকাশ, বাতাস গোধূলি মাখে :  
তার পাশে ব’সে, বাহিরে তাকাই.  
বেখানেে সিঁছু অসীম ডাকে
- ২ অলে একে একে দিশারী প্রদীপ,  
আলোকময় অভয়ে ভাসে ;  
দূর দিগন্তে বিবাগী জাহাজ  
এখনও দৃষ্টিগোচরে আসে ॥
- ৩ আলোচনা হয় নাবিক জীবন :  
তুকানে কি ক’রে নৌকা ডোবে ,  
শূন্তে ও জলে ঘেরা কাণ্ডারী,  
ছিঘাটলমল খুঁশিতে কোঁতে ,
- ৪ অভাবনীয়ের মীলানিকেতন  
অবাচী, উদাচী, প্রতীচী, প্রাচী :  
আচারে, বিচারে বিপরীত মতি,  
মানবসমাজ সব্যসাচী ॥
- ৫ শ্রোতে প্রতিভাত লক মাপিক  
মন্ত মলয় বকুল বনে,  
গঙ্গার তীরে সৌম্য পুরুষ  
সমাধিমগ্ন পদ্মাসনে ॥
- ৬ ল্যাপ-দেলীরেরা বামনের জাতি,  
নোয়া, হাঁ বড়, চ্যাপ্টা মাথা,  
আঙুন পোহার, মাছুসেঁকে খায়,  
কথা কয় না তো, ঘোরান জাঁতা।

- ১ আমরা বসেছিলাম ধীরের কুটিরের পাশে,/  
আর তাকিয়েছিলাম সমুদ্রের দিকে , /  
সাক্ষ্য কুরশাপুঞ্জ এসেছিল, /  
উঠেছিল উর্ধ্বমুখে
- ২ বাতিঘরে আলোগুলি /  
ক্রমশঃ দীপিত হতে থাকল, /  
আর দূরাতিদূরত্বে /  
বাক্ত হয়ে উঠল আরো একটি জাহাজ।
- ৩ আমরা বলাবলি করছিলাম ঝড় আর  
জাহাজ ডুবির,  
নাবিকের কথা, আর কী করে সে বাঁচে /  
আর আকাশ ও জলের মাঝখানে, /  
আর ভয় ও খুঁশিতে ল্পন্দমান।
- ৪ আমরা বলাবলি করছিলাম দূরান্ত  
সৈকতাবলির, /  
দক্ষিণের আর উত্তরের, /  
আর অজুত অধিবাসীদের  
আর তাদের অজুত বতো রীতিনীতি নিয়ে /
- ৫ গঙ্গার কূলে হৃগাঁকময়, ভাষার, /  
আর দৈত্যের মতো পাছগুলি বিকচ /  
আর হৃদয়, সমাহিত মামুষেরা /  
নতজামু হয় পথকুলের কাছে। /
- ৬ ল্যাপ-ল্যাণ্ডে থাকে নোয়া লোকেরা, /  
মাথা ঘোটা, খাব-ড়া-মুখে কুজাকার ;  
আঙুন ঘিরে উবু বসে থাকে, সৈঁকে নেয় /  
মাছ, আর কিচির কিচির করে, আর  
চেচামেচি জুড়ে দেয়।

৭ যে যা বলে, সে তা কান পেতে শোনে  
তার পরে মুখ খোলে না আর ;  
দেখা যায় না সে বিবাসী জাহাজ,  
বাহিরে গভীর অন্ধকার ।

৭ মেয়েরা গুনছিল একাধি গভীর, /  
শেবে আর কেউ আর কিছুই বলল না ; /  
জাহাজটা আর রইল না দৃষ্টিগোচর, /  
অন্ধকার ঘনালো খুব বেশি ।

সুধীন্দ্রনাথ যতিচিহ্ন প্রয়োগে নয়, শ্রবকের অন্তর্লীন প্রবহমানতাকে সুধীন্দ্রনাথ যতোদূর সাধা পংক্তিসংবৃত করার ফলে অনুবাদে একধরনের বিদগ্ধ সংহতিগদ্য এসেছে, সন্দেহ নেই। অনুবাদক যে ইতিমধ্যেই ‘হাইনে’নামাঙ্কিত শ্রবকের (Heinestrophe) মন্তগদ্যপ্তি আয়ত্ত করে তাকে বাংলা ভাষায় সুদে আসলে খাটিয়ে নিতে পারবেন, সে বিষয়েও সংশয় করা চলে না। শেষ শ্রবকের মাল্যাবী বহুবচন সে—সর্বনামের একবচনে সংকুচিত হয়ে হয়তো একটি বিশেষিত ধাতুমহিমা এনেছে। কিন্তু জিজ্ঞাসা থাকে, এই ‘সে’ কে? কোথায় যেন ‘সোনার তরী’র অনুশ্রুতি আমাদের একবার অনিশ্চিতভাবে ছুঁয়ে যায়। আমরা সুধীন্দ্রীয় মন্ত্রের মাল্যের চোখ বুজে আত্মসমর্পণ করতে গিয়েও ভাবি, এর বৃহদংশই হয়তো রাবীন্দ্রিক। না কি ভারতীয়? হাইনে যেমন হেডের-গ্যোয়েটে-হোল্ডারলীনের পথেই কল্পিত ভারতবর্ষের দিকে হাত বাড়িয়ে দিতে গিয়ে কালিদাসের দ্বয়েকটি চিত্রকণা লোভীর মতো কাজে লাগিয়েছিলেন, সুধীন্দ্রনাথ যেন এখানে হাইনের হাত ধরে একটি আশ্চর্য অলীক ভারতীয়তাকেই অর্জন করতে চেয়েছেন। মাল্যের কাছ থেকে বৌদ্ধ নিবেদ ও প্রতীত্যসমুৎপন্ন শূন্যবাদ অঙ্গীকার করছেন তিনি, সে অনেক পরের ঘটনা। এই পর্বে তিনি তাঁর নিজস্ব অন্তর্জ্বালা বিসর্জন না দিয়েই মনে প্রাণে ভারতীয় হতে চেষ্টা করছিলেন, সেকথা বললে কি অন্যায় হবে?

আর তাই অব্যবহিত পরবর্তী ‘তত্ত্বকথা’ (Doktrin) কবিতার প্রথম শ্রবকে ‘Das ist der Bucher tiefster sinn’ বেদ-বেদান্তে সেই কিছু তার বাড়ি’ এবং শেষ শ্রবকে ‘Das ist die Hegelsche Philosophie’ ‘যা বলেছেন শঙ্করাচার্য’-তে পরিণত হয়েছে। ‘অধঃপাত’ (Entartung) নিবচনের মূলেও কাজ করেছে স্বভাব ও ধর্মের মধ্যে একটি সমন্বয়ের সাধনা :

অনাচারে ডোবে নিসর্গহুল্লরী—

মানবধর্মে নিয়েছে কি সেও দীক্ষা?

যদি কারো উৎসে

Hat die Natur auch Verschlechtert ;

Und nimmt die Menschenfehler an ?

প্রারম্ভিক এই শ্লোকাংশ এখানে মনে আসে, তাঁকে মানতেই হবে প্রতীপসম্মতি বা ambivalence-এর কবি সুধীন্দ্রনাথ দ্বিধা প্রশ্রয় আর কবিতা ভৎসনার ভঙ্গিতে প্রকৃতিতে অধৈতবাদীর দৃষ্টিতে প্রাতিভাসিক সুন্দর বিভ্রম আরোপ করেছেন। আর মূলে উল্লিখিত ‘মানুষের ভুল বা রিপদকে’ মানবধর্মে

রূপান্তরিত করেছেন, যদিও রবীন্দ্রপ্রদর্শিত মানুষের ধর্মের সঙ্গে তার কোনোই যোগ নেই। পর্যাপ্ত তথ্যের অভাবে আপাতত জানবার উপায় নেই দশমীর প্রাক্-পদার্থেই আলবালের মূহুর্তে এই ভাবান্তরগুলি সৃষ্টিপন্থা অনূর্বাদের শরীরে সাধিত করেছিলেন কিনা। শব্দ একটা অনুমান এখানে বিধানিত নিশ্চয়তা নিয়ে উচ্চারণ করা যেতে পারে। অরুণকুমার সরকার বলেছেন, ‘দশমীর যুগেই কবি তাঁর সব খেলাধুলো সাজ করে রবীন্দ্রনাথ ও হীরেন্দ্রনাথের কুলায়ে ফিরছিলেন। মনে হয়, কালপুরুষের সেই ফেরার টান শব্দ হয়ে গিয়েছিল অনেক আগেই, শব্দের মধ্যেই ছিল শেষের রূপান্তরিত অভিমান। তাই বেদান্তের প্রস্থান ভূমিকা থেকে প্লেটোর প্রাক্-রূপলোক অতিক্রম করে বৌদ্ধ বিহারে কিছুদিন বাস করে পুনর্বার বৈদান্তিক জীবন্তির অসাধ্য বাসনা তিনি শিরায়-শিরায় অনুভব করেছিলেন বলে মনে হয় (সই নষ্ট পর্বে, আশ্চর্য, তুলসীদাসের দিকেও, একই কারণে, মূদ্ধ বিষন্ন চোখ পড়েছে তাঁর)। অনুদিত হাইনের আরো দুইরকম জায়গায় ভারতীয়তা আরোপণ কখনো কখনো জ্যোতির্বিজ্ঞানের ‘হঠাৎ নবাব’ অনুবাদের দেশজ মাধ্যাকর্ষ্যদোষ মনে পড়ায়। সীতা (Lucretia), শকুন্তলা, কালিদাসের (die Heniade Voltaires), কান্দম্বরী (Klopstocks Messiad), ক্লক (der Sohn den Thetis), তানসেন (Alexander Dumas) প্রভৃতি নামাবলিতেই নয়, তাদের বাবতীয় অনুবাক্যকে মাটিস্ফুট উপড়ে এনে ককটিকান্তির গৌর-শ্যামল অঙ্গনে রোপণ করার দৃষ্টান্ত রসভাস নিয়ে আসে।

‘মহাকাব্য’ (Das Hohelied) এই ধারার শ্রেষ্ঠ কবিতা। কিন্তু ভারতীয় ভাবানুভব জোর করে চাপিয়ে দেওয়ার ফলে তার নন্দনমূল্য বাড়েনি। ‘বিশ্বমহাভারতের অন্তর্গত গীতা’ (ins grosse Stammbuch der Natur) থেকে ‘মহাকাব্য সরস সার্থক’ (Das Hohelied der Lieder)—এই বাক্যে বাক নেওয়ার মুখেই পাঠকের কাছে ধরা পড়ে অমর-বিহীন গোবর্ধন আচার্যের ঘরানার রাজসভাশ্রিত শৃঙ্গারশ্রিত কবিতার আবহকেই এখানে ছেকে নিচ্ছেন তিনি। আর তাই মহাকাব্য ও খণ্ডকাব্যের দুই বিধাবিভাজিত জগতের মধ্যে যে-অবিস্বাস্য দূরত্ব আমাদের সংস্কারে প্রোথিত, তাকে অতিক্রম করতে অনেকখানি সময় লেগে যার। শেষ পর্যন্ত আমাদের মনে জেগে থাকে, অত্যাশ্চর্য প্রয়াসের বিরোধফলের মতো ব্যবহৃত অস্ত্যামিলের কারুকলার সপ্রশংস স্মৃতি।

শবকের সঙ্গে অস্ত্যামিলের নিগূঢ় সম্বন্ধের সমাচার জানতেন হাইনে, সৃষ্টিপন্থা। দুজনেই ব্যাপক পরিমাণে প্রাস্তপ্রাস ব্যবহার করেছেন, স্বল্পসংস্পর্গ শবকের গাধুনি অটুট রাখবার জন্যে। এঁদের দুজনেরই কবিতায় অপ্রত্যাশিত অস্ত্যামিল এসেছে আরো একটি কারণে। শবকের স্থাপত্য অক্ষুণ্ণ রেখে, তাঁর মধ্যে—রাজার ও বীরবল যেমন তাঁদের সনেট-অবরোহের বিবিধ

প্রথম দ্বিপদী-অংশে—জীবন সম্পর্কে তীক্ষ্ণ অন্তর্জ্ঞান নানা নিরীক্ষণ এবং নিপুণভাবে অনুসন্ধান করে নিয়েছেন। এই ঈক্ষণ প্রধানত: স্যাটায়ারশাণিত এবং ভাবানুগ অন্ত্যমিলগদ্যলি ক্ষিপ্ৰতায় এতই স্পর্তিভ মে মাঝে-মাঝেই মনে হতে থাকে এই বর্দ্বা স্ববকের আরামে রাখা নিরাপত্তামূলক তাদের ঘরখানি ভেঙে পড়ল। আমাদের অভ্যস্ত সংস্কার ভেঙে গিয়ে এমনকি কবিতার অন্তঃশরীরেও ফাটল ধরিয়ে দেয় এই সব আচম্কা প্রান্তমিল। এই কি ছিল সুধীন্দ্রনাথের অভিপ্রেত? এটা যে অন্তত অবচেতন অভিপ্রায় ছিল, বিবেকী পাঠকের তাই মনে হতে থাকে। এই অনুমিত এক এক সময় এতটাই প্রবল হয়ে ওঠে যে বলতে ইচ্ছা করে, দশমী-র পরে যদি সুধীন্দ্রনাথ আরো কিছুকাল ধরে কবিতাটা করতেন, তাঁকে অনিবার্যত মেনে নিতে হত একরকমের ঢিলেঢালা চাল। প্রায় গদ্যকবিতার কাছাকাছি, যার প্রতি তিনি আজন্ম বিরূপাঙ্ক ছিলেন। দশমীতে তাঁর কবিতায় আলাংকারিক পরম্পরা ( Poetic convention ) এমন একটি সিন্ধির শেবাগ্নিচুড়ায় পৌঁছেছে যেখানে অতঃপর দুটিমাত্রই পথ কবির সামনে খোলা থাকে : সংহারময় আত্মপ্রত্যাহার, অথবা অর্জিত সার্থকতাকে অলপস্বরূপ এলিয়ে দিয়ে সমতলপ্রয়োগ। দ্বিতীয় পথটি যে গোপনে তাঁকে টানছিল তার প্রমাণ তাঁর জীবনের শেষ কাজ আপাতবিন্যস্ত হোল্টহুজেন অনুবাদে নিভারি জল্পনার মন্তুধারায়, যা অনুভূতির শ্রুতিলিখন ধর্মে কোথায় যেন আমাদের ‘শেষ লেখা’র উদাসীন ধ্রুবতার তছনছ করে দিয়ে যায়।

অন্ত্যমিল আর প্রবহমানতার মধ্যে একটি সহজ সেতু রচনার কথা যে অনুবাদক ভেবেছেন তার প্রমাণ ‘অবিশ্বাসী’ (Der Unglaubige) কবিতায়। প্রত্যেক স্ববকে চারলাইন এবং তার চারটি স্ববকে সম্পূর্ণ এই কবিতায় হাইনে যে প্রাকৃত কৌটিল্যের দক্ষতা দেখিয়েছেন, সুধীন্দ্রনাথের প্রতিমানেও তার নিদর্শন। কিন্তু সুধীন্দ্রনাথ মূলের চার লাইনকে ভেঙে সবসময়ই পাঁচ লাইনে পরিণত করেছেন এবং প্রথম তিনটি স্ববকের শেষে হাইনের আত্মপ্রতীতিসূচক পূর্ণচ্ছেদের জায়গায় প্রশ্নচিহ্ন স্থাপন করেছেন :

হৃদীন্দ্রীয় তর্জমায় প্রথম স্ববক

পাব আমি আজ তোমাকে আলিঙ্গনে!  
মুখের ডংস, অরোহণ টুটে,  
বারে বারে তাই বুকে নেচে উঠে,  
তাই বিমোহন স্বপনের রং ধরেছে মনে।  
সত্য পাব কি তোমাকে আলিঙ্গনে?

হাইনে থেকে সরাসরি

তুমি আজ আমার বাহুবন্ধে শমিত  
হবে! / উত্তাল আনন্দে বাধাবন্ধ /  
কাঁপিয়ে লয় আর বিকির্ষিক  
জ্বালায় আমার সমগ্র জন্ম। এই মোহিনী  
ভাবনার আবেশে। /

মাত্রাবৃত্তের পংক্তিভিত্তিক মসৃণতা বাঁচিয়ে রেখেও যে পরিবেশে ‘অজ্ঞাবাসী’র ফল্গুস্রোত উশ্কে দেওয়া সম্ভব, এ তারি অব্যর্থ উদাহরণ।



‘স্মৃতিবিষ’ ( An Jenny ) কবিতায় সেটিই মূলাতিগ স্বাচ্ছন্দ্যের দরুন, আত্মসচেতন আলাপচারিতার ঘরোয়া-জড়োয়া বিরোধভাসে ।

‘প্রতিধ্বনি’তে হাইনে মাত্রাবৃত্তে ৯, অক্ষরবৃত্তে ৪, স্বরবৃত্তে ২, আর স্বরমাত্রিক ১ ( ‘প্রায়শ্চিত্ত’ )—এই পরিসংখ্যার মধ্যে দ্বিতীয় বর্গে শব্দ-বাবহারের অমিতব্যয়িতাসত্ত্বেও সূধীন্দ্রনাথের অমিত শক্তি প্রকাশ পেয়েছে । এদের মধ্যে ‘আত্মপরিচয়’ ( Enfant perdu ) সেই কবিতা যার মধ্য থেকে পঞ্চম-ষষ্ঠ দশকের বেশ কয়েকটি শক্তিশালী কবিতার নিষ্করণ সম্ভব হয়েছে । কবিতাটি হাইনের জীবনকে যেমন, সূধীন্দ্রনাথের অনতিগোচর ব্যক্তিপরাণকে তেমনিই, মিতালেখে ধরে রেখেছে । বিশেষণ বাহুল্য, অব্যয়ের অপব্যয়ে হাইনেকে তিনি এখানেও বিকেন্দ্রিত করেছেন । সর্বশেষ চরণগুলিতে তার বিশদ অভিযান্ত্রিক :

স্বপ্নীন্দ্র তর্জমা

অনাথ দুঃস্থ দুর্গ , রক্তগঙ্গা আহত গ্রহরা ,  
বজ্রা নিহত, কিংবা অগ্রগামী ‘নচেৎ বিমুখ ,  
মরণেও অপরাহু, অবশেষে খাতে ট’লে পড়ি .

ভাঙেনি আমার অন্ত, শুধু জানি ফেটে গেছে  
বুক ।

হাইনে থেকে সরাসরি

একটি খাঁটি শূন্য—আমার সমস্ত কৃতজ্ঞতা  
উন্মুক্ত—/ একজন পড়ে যায় অস্ত্রেরা  
পিছনে ধায়—/ অবশ্যই অবিজিত  
আমি পড়ে যাই, আমার অন্তঃশত্রু /  
ভেঙেচুরে যায় নি—শুধু আমারই হৃদয়  
ভেঙে গিয়েছিল । /

‘দশমী’তে আমরা যে বলিষ্ঠ নৈরাশ্যবাদের দাহদ্ব্যতি দেখতে পাই, এখানে কি তার একটি পূর্বাংকুর পাচ্ছি না ? শুধু তাই নয়, ‘দশমী’র পঙ্গু নাবিকের পঙ্গু পাখায় বিষাদমণ্ডিত প্রাণনৈপ্তির দাক্ষিণ্য কি হাইনেরই উপহার নয় ?

ফরাসিভাষায় হাইনের আপন রচনার স্বকৃত/অনুবাদ ও সূধীন্দ্রনাথের ইংরেজি অনুবাদে তাঁর স্বরচিত কবিতার তুলনা করলে চোখে পড়ে এক দুর্জয় নিষ্ঠার ছাপ । সে নিষ্ঠা কখনো কখনো মূল রচনাকে অস্বাভিকর বিশ্বস্ততার সামীপ্যে অনুসরণ করে । সূধীন্দ্রনাথের হাইনেঅনুবাদে, পক্ষান্তরে, কবি ও কবি-অনুবাদকের মধ্যে একটি ঘনিষ্ঠ অথচ পরিসরবহুল সত্তার অবকাশ আছে যা বন্ধুতা, প্রেম ও শিল্পের পক্ষে জরুরী । সূধীন্দ্রনাথের হাইনে তা নাহলে হয়তো আমাদের হাইনে হয়ে উঠতে পারতেন না ।

## অমিয় চক্রবর্তীর কবিতা

‘সবুজপত্র যে প্রসিদ্ধি লাভ করেছিল, সে রবীন্দ্রনাথের প্রতিভায় উদ্ভাসিত ছিল বলে’, এই নম্র উক্তি স্পর্ষিত প্রমথ চৌধুরীর। এঁর যুক্তিজাগর আধুনিকতায় মদ্রু হয়ে রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন, ‘বাংলার সরস্বতীর বীণায় এ যেন তুনি ইন্পাতের তার ছড়িয়ে দিয়েছ।’ রবীন্দ্রনাথ যাঁর কাছে একাধারে জীবনদেবতা এবং শিল্পবিগ্রহ সেই অমিয় চক্রবর্তী প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথের উক্তি : ‘আমার সম্পর্কীয় একটা অপবাদ শুনেছি যে আমার নিজের ছাঁদের কবিতা বৃহৎ বেঁধে আছে বাংলা সাহিত্যকে ঘিরে। তারি বিরুদ্ধে বিদ্রোহী অসহিষ্ণুতা প্রায়ই দেখা যায়। সে বিদ্রোহ জয়ী হোক এ আমি অন্তরের সঙ্গে কামনা করি। তাই আমি আনন্দ পেয়েছি অমিয়চন্দ্রের কাব্যে তাঁর স্বকীয় স্বাভাব্য দেখে।’

রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে আধুনিক বাংলা কবিতার অবিচ্ছেদ্য সম্পর্কের ইতিহাস পর্যালোচনা করলে এই কথাটা স্বতঃসিদ্ধের মতো মনে হয়, তিনি বারংবার তাঁর উত্তরসূরীর মধ্যে এমন একজন সতীর্থ খুঁজে ফিরেছিলেন যিনি প্রতিযোগী হিসেবেও অভিনব। সৈদিক থেকে প্রমথ চৌধুরী প্রথম। “প্রমথবাবু ছিলেন রবীন্দ্রনাথের প্রিয় শিষ্য অথচ ভাষার টেকনিকে এবং প্রসাধন সম্বন্ধে স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ তাঁর কাছে ঋণী...সবুজপত্রের যুগে রবীন্দ্রনাথের ভাষা বিশেষ উজ্জ্বল পরিণতি লাভ করেছিল,” ‘সাহিত্যগুরু প্রমথ চৌধুরী’ প্রবন্ধে অমিয় চক্রবর্তীর ব্যক্তি এই অভিমত যথার্থ। রবীন্দ্রনাথের শেষ মদ্রুতের পদনব কাব্যভাষা সম্পর্কে অমিয় চক্রবর্তীর ভূমিকা ততোটা অমোঘ কিনা তা নিয়ে উঠতে পারে, কিন্তু তার প্রাসঙ্গিকতা নিয়ে বোধহয় দ্বিধা উত্থাপনের কোনো সূযোগই নেই।

রবীন্দ্রনাথ ও আধুনিক কবিতা, অতএব, পরস্পরস্পর্শী। সমগ্র সংশ্ল

নিম্নে আধুনিক কাব্যধারার দিকে তাকিয়েছিলেন তিনি, সেই স্রোতের মধ্যে নিজেও গ্রথিত হয়ে পড়েছিলেন। রবার্ট ব্রিজেন যেভাবে একদিন অজ্ঞাত তরুণ কবি হপ্‌কিন্সকে কাঁপা হাতে আশীর্বাদ করেছিলেন, সেইরকম কুণ্ঠিত বিষন্ন বাৎসল্য নিয়ে নয়। নবীনবরণে সর্বাগ্রণী সেই বয়স্কান্ তরুণ কবির হাতের উদ্ধত মশাল থেকে আগুন চুরি করে নিয়েছিলেন এবং অন্তসদৃশের উদ্দেশ্যে শেষবারের মতো তাঁর নিজস্ব মশাল তুলে ধরেছিলেন।

রবীন্দ্রনাথের শেষ দশকের কবিতা আধুনিক বাংলা কবিতার প্রধানতম প্রস্থানভূমি। অমিয় চক্রবর্তী সেই উৎস থেকে অঞ্জলি ভরে তীর্থসলিল সংগ্রহ করেছেন। রবীন্দ্রনাথ জীবনের অন্তিম গ্রন্থিতে হাত রেখে বন্ধুতে পেরেছিলেন, মানুষের আপেক্ষিক অভিজ্ঞতার ভিতরে চারাদিকের 'নিত্যবহ-মান অনিত্যের স্রোত' যদি ঢুকে পড়ে তবে এক ধরনের প্রজ্ঞা অর্জন করা সম্ভব। আমাদের বহির্দেহালিতে আপাততুচ্ছ যা-কিছু ঘটছে সেই অন্ত-পন্থের লহরীকে কবিতায় ভরে তুলতে পারলে শিল্পীর মৃদু। 'আমি আছি এবং আর সমস্ত আছে, আমার অস্তিত্বের মধ্যে যুগল-মিলন', রবীন্দ্রনাথের এই অভিপ্রায়িক উচ্চারণ কী করে তাঁর এবং অমিয় চক্রবর্তীর কবিতায় ফলিত হয়েছে, দু-তিনটি উদাহরণে সেটি অনুভব করা সহজ :

১ এই এজানা সাগরজলের

বিকেলবেলায় খালো

লাগলো আমার ভালো।

এই দেখে মোর ভরল বুকের কোণ।

—তে হি নো দিবসঃ, 'পরিশেষ', রবীন্দ্রনাথ।

ফুলের নোওয়ানো ছায়া ডালটা

বেগনি মেঘের ওড়া পালটা

ভরল হৃদয় তল—

একলা বুকে সবই মেলে।

—বিনিময়, 'পারাপার', অমিয় চক্রবর্তী

২ মাটির কাছে কটিকারির

নীল সোনালীর বাগী

—কটিকারি, 'পরিশেষ'।

আহা পিপড়ে ছোটো

পিপড়ে ধুলোর রেণু মাথুক

—পিপড়ে, 'পারাপার'।

৩ জানি জানি তোমার প্রেমে

সকল প্রেমের বাগী মেখে,

আমি সেইখানেতে মুক্তি খুঁজি

দিনের শেষে।

—গীতবিতান

এতোদিন আছি বেঁচে

কিছুই জানিনি, তবু শেষে

প্রাণের নিঃশেষ প্রেমে জেনেছি

সমস্ত প্রাণ মেশে। —ফ্রাইবুর্গের পথে, ‘পারাপার’।

সর্বশেষে দ্বিপদীটিতে অন্ত্যমিলের মনোহর রবীন্দ্রপ্রেরিত। সেই সঙ্গে ট্রাজেডিরহিত, সানন্দ মনোভঙ্গি। কবিতার ক্ষেত্রে অবশ্য কবির মনোভঙ্গিটিকে উপমা, প্রতীক বা শব্দছবি থেকে কৃত্রিমভাবে ব্যাখ্যাস্থ ক’রে দেখা যায় না। এবং অমিয় চক্রবর্তী যখনই রবীন্দ্রমণ্ডলের উপমা, প্রতীক বা শব্দকল্প পরিগ্রহণ করেছেন, রবীন্দ্রনাথ নামক সমস্ত ঐতিহ্য তাঁর কবিতায় অনূপ্রবিষ্ট এবং নতুনতর আয়তনে অন্বিত হয়েছে।

জটিল চিন্তন এবং চৈতন্যে সমৃদ্ধ অমিয় চক্রবর্তীর মন। আধুনিক সমীক্ষা-ধর্মী কবিতার সূচনা ও বিবর্তন বিষয়ে আলোচনাকালে তিনি তিনটি অনিবার্য সূত্রের কথা বলেছিলেন :

- ১ সময় সম্পর্কে কবির আত্মসচেতন দৃষ্টিভঙ্গি
- ২ একই সময়ে সংঘটিত বিভিন্ন ঘটনার মধ্যে সঙ্গ’ত ও গ্রন্থিল সম্বন্ধস্থাপন
- ৩ বৈজ্ঞানিক ভঙ্গিতে উল্লিখিত দুটি সূত্রের পরিণামী সমীকরণ

(—The Growth of Modern Analytical Poetry, The Visva Bharati Quarterly, vol III part III নব্য পর্যায়ে প্রকাশিত প্রবন্ধ থেকে অনূদিত।)

তাঁর স্বরচিত কবিতায় এই ত্রিকোণমিতি স্পষ্ট :

- ১ দুজনায় যেতে নীল দিকু-পাখি ওড়া তীরে  
ভালো করত যদি দেখত হলদে বালির অশ্রুতার  
অলগা পৃথিবী, নিত প্রেমের একান্ত ক্ষণ ঘিরে  
মধ্যাহ্ন মাস্তুলে কাঁপা চিকণ রোদ্দুরে আড় চোখে  
বৃহৎ আত্মীয় বিষ : প্রতাহ সত্তার কিনারায়  
করকলিন থেকে মাঝি যেখানে নৌকো বেয়ে যায়

—শ্রীমান শ্রীমতী, ‘পারাপার’

- ২ পরে পবে নয়, এক সঙ্গে। ঝিরিঝিরি  
চূলে ছোঁয় বসন্ত হাওয়া, কানে ঝাউগাছ শিরিশি,র,  
কফির সুরভি, টোটে মাখনের স্বাদ মধু-মেশা,  
ভোর সাড়ে সাতটার গোলাপি আলোর ঠাণ্ডা নেশা—  
মুহূর্তের এই সূত বহ  
পরীর চৈতন্তে বাঁধা আমার সংগ্রহ  
ওড়ি-কলোনের গন্ধমাখা  
• বন্ধু, তোমার আজ নীলাস্তে পাঠাই দূর পাখা।

—১৬০৪ যুনিভার্সিটি জাইভ, ‘পারাপার’।

যেন ঈধার-ইন্দির দিলে বহিজী'বনের শরীরকে তিনি ছুঁয়ে আছেন । 'বহু আত্মীয় বিশেষ'র এক প্রান্তে যা ঘটছে বিপ্রতীপ প্রান্তে তার রণন থেকে যাচ্ছে, সমাপতনের এই ধারণায় হয়তো রেকের প্রবর্তনা আছে । কিন্তু রেক যে দেখেছিলেন খাঁচার ভিতর অবরুদ্ধ পাখি দ্যলোকের সামসংগীত নষ্ট করে দেয়, শশস্র সৈনিক চৈত্রদিনকে স্নানমান করে তোলে, সমাপতনে পাপের এই ভূমিকাকে অমিয় চক্রবর্তী' কি স্বীকার করেন ? 'Evil is never shown as happening disconnected with the texture of an inclusive whole' —এই হলো রেক প্রসঙ্গে অমিয় চক্রবর্তী'র অবলোকন । এবং প্রসঙ্গত তাঁর উত্তরমীমাংসা : He also sees that goodness and beauty, appearing anywhere, must also charge the balance 'and affect the totality' (The Growth of Modern Analytical Poetry থেকে উদ্ধৃত) সচ্চিদানন্দকে কবিতার রূপক্ষে বিধৃত করেছেন বলে পাপের শাস্তিমূলক ফলশ্রুতির চেয়েও পরিণীলিত, যজ্ঞশোধিত রূপভেদটিকে তিনি বড়ো বলে মানেন । আফ্রিকার আলেখ্য আঁকতে গিয়ে তিনি দেখেন অসংখ্য পাপ যুগসন্তের প্রায়শ্চিত্তে রূপান্তরিত :

আলবার্ট শোরাইটজর আজো প্রায়শ্চিত্তে নেমে

আশ্রমের নিত্যশ্রমে দুর্ভেদ আহত আফ্রিকার

বীধেন ক্ষতের অভিশাপ ।

—আফ্রিকা স্বাক্ষর, 'ঘরে ক্ষেত্র দিন' ।

প্রেমের কবিতাতেও এই কবি নিপুণভাবে রক্তরিপদ থেকে সংরাগকে বিল্লিষ্ট করে নিয়েছেন । পারমার্থিক কবি ডান্‌ও প্রেমের লিরিক লিখেছেন, কিন্তু তাতে শারীরিক নশ্বরের মৃৎস্পন্দ কিরকম বেপশ্চুমান ! মরমী কবি অমিয় চক্রবর্তী'র প্রেমের লিরিকে প্রেমিকের বৈদেহী আবেগ তারসপ্তক না ছুঁয়েও কি আমাদের মূহূর্তে আচ্ছন্ন করে না ? প্রথমোক্তের 'I wonder by my troth, what thou and I Did, till we lov'd' এর সঙ্গে অন্যজনের 'জানতামই না যখন দুজন সে তো অনেক দূর' অনুষঙ্গে কাছাকাছি হলেও কী অপরিমের দূরত্বে ন্যস্ত এবং দুই দূরত্বেরই অভিঘাত কী বিপদল ।

অমিয়-মানসে বিভিন্ন প্রভাব একমুখী ও কল্যাণী পরিণতি পেয়েছে । তাঁর কাব্যের অজস্র ছড়ানো ইন্দ্রজালিক পংক্তি ধ্রুবপদ বা refrain-এর লক্ষণাক্রান্ত । এবং একটু তলিয়ে দেখলে বোঝা যায় আটপোরে প্রত্যহ পরিবেশের মধ্য থেকে তাঁর হাতে অতীকর্তে ক্ষোদিত হয়ে ওঠে পরম মূহূর্ত যাকে তিনি গীতিকবিতায় ধ্রুবপদে আকারিত করে তোলেন । তখন বিবেকী পাঠকের কাছে স্বচ্ছ হয় বিশ্বকবিতার আগোরনীয়ান ইঙ্গিত কোন্ পারম্যের সার্থকতা পেয়ে তাঁর কবিতায় এসে পৌঁছয় । ইয়েটস অথবা এলিয়ট, কারো সঙ্গেই এই কবির সাধর্ম্য নেই, অথচ দুজনেরই প্রস্বর যে এঁর কাব্যের ধ্রুবপদে সংগৃহীত হয়ে মঙ্গলশব্দের মতো বেজে ওঠে, যথাক্রমে 'ওক্লাহোম' ও 'সাবোর্ক' কবিতা দুটি তার অঙ্গপ্রস্থান ।

ধ্রুবপদ রচনার এই শ্রীমন্ত আগ্রহে তিনি ইন্দিরচেতনাকে যেভাবে প্রয়োগ করেন, অদৃশ্য মনুহৃত নির্ণীত হতে থাকে : সহস্র প্রত্যাহার পটে বৈদ্যুতিক বোধি জ্বলে ওঠে। ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা সমর্পিত হতে থাকে ভুবনেশ্বরের অভিমুখে এবং পক্ষান্তরে, আকস্মিক অথচ প্রত্যাশিত বিচ্ছুরণে অতিমানস অথবা সৌর সন্তা স্নানব বোধ তারবাতীর মতো অবরোহণ করে। তাই সাক্ষাৎ সন্ধান এই পেয়েছে কি ‘৩-টে ২৫-এ’ অথবা ‘কেউ বৃষ্টি বলেনি তোমায়/ সূর্য উঠেছে স্নাত রাঙা শূন্যে’—এইসব কখনভাঙ্গি স্বাভাবিক নাটকীয়তার বিশ্বাস-যোগ্য বলে মনে হয়। এর সঙ্গে জীবনানন্দের ‘সে যেন ডানা টিউব ট্রেন রাডার প্লেন টেলিপ্যাথির গতি। ছাড়িয়ে নীল আকাশে এসে নীল আকাশের নিজের পরিণতি’ তুলনা করলে অনদমান করা যায় শেষোক্ত কবি আমাদের প্রস্তুত হতে সময় দেন না, মনুহুতে যে কোনো শিখর অথবা শূন্যতায় বিপন্ন, অভিভূত অথবা ছিন্নভিন্ন করে দিতে পারেন। সেক্ষেত্রে বক্ষ্যমান কবি অনুভূতির পরিসর প্রণয়নে পারস্পর্য রাখেন।

এক-এক জাগরণ রবীন্দ্রনাথের চেয়েও হয়তো নাটকীয়তাকে ইনি ফঙ্গুসলিলে নিয়ে যেতে চান। সানাই-এর ‘অপঘাত’ কবিতাটির শেষ দুই পংক্তিতে যে নিদারুণ স্বরক্ষেপ আছে তার বদলে অমিয় চক্রবর্তীর ‘পালা-বদলে’র ‘অপঘাত’ নামক সনেটপ্রাতিম কবিতাটির শেষ পংক্তি (কোরিয়া আগুনে পোড়ে, রোঁড়য়ো ছড়ায় দন্ধ রেখা) কি অপেক্ষাকৃত অনুদাস্ত নয়? এক্ষেত্রে একটা কথা অবশ্যই মনে রাখা দরকার। আধুনিক কবিতায় ক্রমশই যখন স্বরের চেয়ে শ্রুতিই প্রাধান্য পাচ্ছে, পাশ ফিরে চাপা আত্মগুঞ্জে কোনো কথা শোনাতে তার আবেদনও অপরিসীম হয়ে ওঠে। রবীন্দ্রদীক্ষিত এই কবি আরো জানান, মিতাক্ষর সৌজন্য এক-এক সময় বতো শক্তিশালী হতে পারে।

ভারতবর্ষের বাংলা ভাষা এই কবির যথার্থ স্বদেশ। পৃথিবীর যে কোনো প্রান্তের মানব ও মস্তিকার তাই তিনি অন্তরঙ্গ। বিদেশের পথে তাই তিনি যখন দেখেন একটি মেয়ে অন্যদেশী পথিককে যত্ন করে থাওয়াচ্ছে, ভাবছে ‘ভাই যেন এল পৃথিবীতে’, অথবা বয়সসী স্নান নারীকে নাতি-নাতিদের সঙ্গে দেখে বৃকের মধ্যে বিশ্বমেঘীর মিড় লাগে, তাঁর মনে হয় “যেমন ভারতী গ্রামে যে কোনো অনন্ত পরিবারে” তিনি আছেন। যখন যেখানে ‘রোশদুরে চলেছে মালগাড়ি’ অথবা ‘উটসারি চলেছে সংসারে’, তিনি বাংলা ভাষায় সেই নিখিল চলচ্চিত্রের ব্যঞ্জনাতে ধরে রাখেন। অথবা, এই ভাষাকে বৃকে নিয়ে তিনি এমন একটা জাগরণ ফিরতে পারেন যেখানে সমস্ত দেশ শিল্পের স্বদেশে সমাস্রুত, যেখানে উঠে তাঁর মনে হতে পারে : ‘দোতলার উঠে সেই কবিতার কাছাকাছি একা। ফিরেছি ক্যান্সাসে।’

‘জাগ্রতের চিরমাতৃভাষা’ তাঁর কবিতায় শোনা যায়। বস্তুত যে ভাষায়

আমরা কথা বলি তাকে তিনি তাঁর বাক্‌ছন্দে নন্দিত করেছেন। তাঁর কবিতায় ঘরোয়া শব্দগুলি শ্বাসাঘাত নিয়ে জড়োয়া শব্দের ঘুমন্ত মৃদুত্বের মধ্যে প্রাণ-সঞ্চার করেছে। মাটির ছন্দ স্বরবৃত্তে তাই তিনি নিপুণ কৌশলে মৃদু ছন্দ (ফরাসি vers libre) থেকে ঝাঁপতাল (হপ্‌কিন্সের Sprung Rhythm) অন্তর্নিবিষ্ট করে দেন। পংক্তিতে অন্তর্মিলের অভিঘাত সৃষ্টি করার জন্যও ঝাঁপতাল ছন্দটিকে তিনি হপ্‌কিন্সের কাছ থেকে গ্রহণ করেছেন, তাঁর Modern Tendencies In English Literature গ্রন্থটি থেকে এইরকম ইঙ্গিত পাওয়া দূরত্ব নয়।

কবিতার বিষয়বস্তু সম্পর্কে অত্যন্ত সজাগ কিন্তু লিরিক রচনাকালে যেন তাঁর ‘আঙুলে কুহক লাগে,’ ‘বৃক ভরে শূতে যাই প্রীরাগ ধূপদ গম্ভীর’—এ শব্দে তাঁর কোনো বিশেষ মনোবৃত্তের বিচ্ছিন্ন উচ্চারণ নয়। অতীন্দ্রিয় রাগ-রাগিনীর এক-একটা বেড় তাঁর প্রত্যেক গীতি-কবিতাতেই পাওয়া যায়। সেই কারণে তাঁর লিরিক, রবীন্দ্রনাথের ভাষায় বলতে গেলে, ‘সীমাম্বর্গের ইন্দ্রাণী’।

ঈশ্বরকে তিনি কি আমাদের এই নগরসভ্যতার সঙ্গে মানিয়ে নেওয়ার উদ্দেশ্যে একটু বেশি সপ্রতিভ সন্মার্জিত করে দেখিয়েছেন? মধ্যযুগের কবি মনুস্মরাম চক্রবর্তী লিখেছিলেন : ‘এক দেব নানা মূর্তি হৈল মহাশয়। হেম হৈতে বস্তুত কুন্ডল ভিন্ন নয়।’ আধুনিক কবি অমিয় চক্রবর্তী হয়তো প্রায় একই প্রসঙ্গে : ‘দেখলাম দ্ব’চ্ছন্দ ভরে, হে প্রভু ঈশ্বর মহাশয়! চৈতন্যে প্রসন্ন সূর্য।’ ‘মহাশয়’ সম্বোধনে যেমন ঈশ্ব কোতুকী আমেজ লাগে, আবার মানবিক সম্বোধনের ভিতর দিয়ে মৃত হয়ে ওঠে একটি নির্বিড় ব্যক্তিরূপ—যে বিশ্বব্যাপার সম্পর্কে একান্ত ব্যক্তিগত একটি শূভোচ্ছা পোষণ করে আছে, যার বৃকে ক্ষমা করার ভালোবাসার অমেষ শক্তি আছে।

ঈশ্বর অথবা উৎসকে এই কবি কখনো-কখনো প্রমাণ করতে চেয়েছেন। সব সময়ে যে সেই চেষ্টার কৃতকার্য হয়েছেন সে কথা বলা যায় না। হয়তো এক-একবার তত্ত্ব-ভাষণের প্রবণতায় বিকেন্দ্রিত হয়েছেন। কিন্তু হঠাৎ যখন উৎসকে তিনি গভীরে আমন্ত্রণ করেছেন, বাণী এবং নীরবতার অব্যক্ত কেন্দ্রে ক্ষত্যাদেশ পেয়েছেন, তুলনাসূত্রে মনে পড়ে যায় মধ্যযুগীয় সন্তগীতপী কবীরের উপলব্ধি এবং আমাদের ছড়ানো-ছিটানো জীবনের অমার্জনীয় বিভ্রান্তির, বৈষম্য আর অসামঞ্জস্যকে সমাহৃত করে আমাদেরই কবি অমিয় চক্রবর্তী নিজ্ঞান অন্তর্জগতে বিশ্বকমলের সিংহাসনটি দেখিয়ে নিভৃত মন্ত্র উচ্চারণ করেন :

‘মধুকোরকে মুকুলরাশি, কমলদল নেই।’

## প্রথা ও প্রগতি : বিষ্ণু দে-র লিরিক

তাঁর ‘শ্রেষ্ঠ কবিতা’র শব্দরূতেই অনূসৃত ‘পলায়ন’ কবিতাটি অনেক পাঠকের স্মৃতিতে মৃদুপ্রতি হয়ে আছে। পান্থশালায় প্রেমিক বা পথিকের উচ্চাটন ও নিষ্কান্তির এরকম সপ্রতিভ লিরিক আমাদের পরিচিত কবিতায় সচরাচর কমই পাওয়া যায়। অন্ত্যিমিলের ইচ্ছাকৃত অভাব সত্ত্বেও প্রায়-চতুর্দশপদী কবিতাটিতে তবু এমন একটি আয়তি আছে যার সঙ্গে ভারতীয় কবিপ্রসিদ্ধি অথবা কাব্যপরম্পরার যোগ অত্যন্ত স্পষ্ট। কারুকৃতির চাহিদায় লিরিক এখানে তার সীমাম্বর্গের সংহতি বজায় রেখেই তার বক্তব্য ব্যক্ত করেছে। ওই লিরিকে ব্যবহার্য উপকরণগুলিও তেমন-কিছু বৈপ্লবিক নয়।

একবার রিখিয়ায় তাঁর সঙ্গে প্রভাতী আন্ডায় প্রসঙ্গত ব্রেস্টের একটি সনেট (‘এক তরুণীর উদ্ঘাটন’) নিয়ে তাঁর সঙ্গে আলোচনা করেছিলাম। ব্রেস্টের রচনাটি মদহৃত ‘শিল্পের অনূরূপ নিদর্শন’। ‘পলায়ন’ কবিতাটির সঙ্গে তার পরিবেশ ও অনুষঙ্গের সাদৃশ্যও লক্ষ্য করবার মতো। এক্ষেত্রে মনোভঙ্গির দিক দিয়ে ভারতীয়তার (‘তীর্থযাত্রী হৃদয়’) আভাস না থাকলেও প্রধানগত রূপের কাছে কবির আনুগত্য উচ্চারিত।

ব্রেস্টের কবিতা স্বকীয়তার প্রতিষ্ঠিত হবার সঙ্গে সঙ্গে তাঁর লিরিকে আরো সংগ্রামী কথ্যতার জন্য পরিসর তৈরি হয়েছে। তা সত্ত্বেও, বদ্ব্যপ্তে পারা যায়, বিশেষত শেষ পর্বে প্রেমের কবিতা লিখবার সময় তিনি সন্মিত ও সন্মিতের সঙ্গে নিরুপায় রফানিস্পত্তি করতে বাধ্য হয়েছেন। ‘হেলেনে হুইগেল’ কবিতায় প্রেমিকাকে নিবেদিত তাঁর উক্তি (‘এবং গোয়ার যারা অশিক্ষিত তাদের দেখাও / এককণা আশা-ভরসায় / তোমার মহান্ মদুখ’) বৈপ্লবিকতার আড়ালে বিষ্ণু দে-র প্রৌঢ়কালীন একাধিক প্রেমের কবিতার মতোই—শরণাপ্রাপ্ত দীনতসত্তার আতি গোপন থাকে না। এরকম প্রকাশ্য



অথচ সৃজনীত প্রেমের কবিতা অবশ্য রেশ্টে কম। তাঁর অন্ত্যপর্বের বিখ্যাত এলিজিগদুলিতে নিজের নন্দনতত্ত্ব থেকে বেরিয়ে এসে তিনি যে সব লিরিক লিখেছেন সেখানে প্রেম সাধারণত প্রচ্ছন্ন প্রসঙ্গই থেকে গিয়েছে। প্রেম-কবিতায় সনাতন রীতিকল্প অক্ষুণ্ণ রাখতে হবে, এই বোধের গরজেই সম্ভবত তিনি প্রত্যক্ষত তখন প্রেমের কবিতা অল্পই লিখেছেন। অন্যান্য বিষয়ে লিখতে গিয়ে এমন-কি সন্দর্ভ বা এডিটোরিয়ালের বাণীমতা থেকে শূন্য করে হাইকু-র মিতকথনে ব্যবহার করেছেন স্বাধীন গদ্যকেই। ঐ গদ্য লিরিকসদৃশ কাব্যভাষার ধার ধারেনা।

এই স্বাধীনতা, তাঁর 'অনিষ্ট'-পর্ব থেকে বারংবার অনুশীলিত বাক্-পর্ব বা পর্বাক্ষের কেটে-কেটে বা জিরিয়ে-জিরিয়ে চলনের প্রাচুর্য সত্ত্বেও, বিষ্ণু দে নেননি। একেবারে শেষ দিকের কিছু নমুনা বাদ দিলে বলা যেতে পারে, কবিতার জন্য গদ্যকে তিনি সর্বত্রই স্টাইলাইজড ও শীলভদ্র করে নিয়েছেন, তাকে সরাসরি কবিতায় প্রবেশাধিকার দেননি। গদ্য তাঁর কাছে অস্তম্ভখী একরকম বাক্-স্পন্দের মধ্যবর্তিতায় গ্রহণযোগ্য বলে মনে হয়েছে। বলা বাহুল্য, ঘরোয়া বৈঠকী কথোপকথনের মেজাজ প্রায় সব সময়েই উপস্থিত থেকেছে। কিন্তু মনে রাখতে হবে, আলাপচারিতার মধ্যেও ছন্দঃস্পন্দ আছে এবং বিষ্ণু দে তাঁর কবিতায় এই স্পন্দগুণ কখনোই অস্বীকার করেননি।

তাঁর দীর্ঘায়ত অখণ্ড কবিতায় (যেমন 'জল দাও') প্রেম আলম্বন না উদ্দীপন বিভাব হয়ে আসতে চেয়েছিল, সেই প্রশ্নের দ্ব্যর্থহীন নিরসন দ্রুত হলেও পরিণামী সংবেদনের বিচারে একথা বললে অন্যাশ হবে না, লিরিকের সীমাশীর্ণতা থেকে সাময়িকভাবে সচেতন মৃত্তির বাসনাই সেখানে প্রতিষ্ঠিত। ইতিহাসবীক্ষা বা যুগচেতনার তাড়না এই ধরনের কবিতায় কাজ করেছে বলে রূপের সংযম সেখানে দাবি করাটাই হয়তো ভুল। আমার বিনীত বিবেচনা, এই সব ঐপকপ্রবণ রচনায় কবি নিজের এক-একবার লিরিক থেকে নিষ্ক্রমণের মৃত্তিবোধ অনুভব করতে চেয়েছিলেন। তবুও এর কোনো-কোনো অংশে বর্লীয়ত গীতি কবিতার ছোটো ছোটো হৃদ তিনি নির্মাণ করে দিয়েছেন, যেখানে কাব্যানুশাসন রক্ষা করবার জন্য তিনি বহুপরিচর।

কেন তাঁর খণ্ড ও অখণ্ড কবিতার মধ্যে দোলাচলের এই দোটানা? থেরোডোর আডোর্নো তাঁর একাধিক প্রবন্ধে আমাদের জানিয়েছেন, বিসৃষ্ট লিরিক রচনার মধ্যেও রাজনৈতিক চেতনা, স্বৈরাচার ও শাস্তিপাসন্দ শাসকের বিরুদ্ধে এক ধরনের স্বরাগ্নে, প্রকাশিত হতে পারে অখণ্ড কবিতাগুলিতে কিছুটা প্রধানত বক্তোক্তির আশ্রয় নিয়ে ফ্যাসিবাদী শক্তির বিরুদ্ধে অনায়াসেই প্রতিবাদ জ্ঞাপন করা চলে। খণ্ড কবিতার একনির্মসিত আশ্রয়নে সেটা কি তিনি পারতেন না? \* নাকি লিরিককবিতাকে তিনি যথাসম্ভব অর্পীড়িত রেখে দিতেই চেয়েছিলেন?

আমাদের ছাত্রবয়সে ‘নাম রেখেছি কোমল গান্ধারের’ কাছে কবির প্রাথমিক ছ’টি কাব্যগ্রন্থ রাতারাতি যেন অপ্রাসঙ্গিক হয়ে গিয়েছিল। ‘অন্ধকারে আর’, ‘ভিলানেল’, ‘ক্লাস্তি নেই’, ‘সেই তো তোমাকেই’ প্রভৃতি শ্রীমন্ত সদৃশ্যম এতগুলি প্রেমের কবিতা একসঙ্গে হাতের কাছে পেয়ে আমাদের মনে হয়েছিল প্রেমের এই ভাষ্যকার মূলত প্রেমেরই গীতিকবি। এই সময় কবিতা কপূরমঞ্জরীর মতো লাভণ্যে নিভার। যের-বিবাদ বা আনন্দ কবিতাকে অধিকার করেছে তার রাজনৈতিক মাত্রা দুর্নিরীক্ষ্য। সমাজের দুর্গতি দেখেও পীড়িত কবিস্বভাব যেখানে প্রত্যাবৃত্ত হয়েছে তার এলাকা অধিকাংশতই স্বগত হৃদয়। এমন-কি রবীন্দ্রসংগীতের সৌজন্যে কোনো-কোনো গীতালিতে চিৎসন ভক্তির সুরও বেজে উঠেছে। এদেরই পাশাপাশি আছে ‘রথযাত্রা ঈদমুবারকে’র মতো সমাজচেতন লিরিক, প্রেম যেখানে প্রাসঙ্গিক হলেও অগ্নিপ্লেথ্য নয় এমন বিষয়, তার সেজন্যেই হয়তো স্বাধীনতা-উত্তর সমাজসমালোচনা প্রতিবাদের বদলে দীর্ঘশ্বাসের পেলব মাধুর্যে আকারিত হতে পেরেছে। ‘পাঁচ প্রহরের মতো একাধিক লিরিকসম্মিশ্রিত দীর্ঘ কবিতার মৃদু পাঠক একথা কবুল করতে বাধ্য যে কবিস্বভাবের এই লালিত্যময় লাজুক ভঙ্গিটি লিরিকধর্মী, এবং বিষ্ণু দে-র একান্ত মজাগত।

মনে হয়, ‘আলেখ্য’ থেকেই লিরিকের কাছে কবির আস্থাময় প্রত্যাবর্তন একটি নিয়ম পেয়েছে। একথার অর্থ এই নয় যে তিনি আর দৈর্ঘ্যসম্ভারী কবিতায় হাত দিচ্ছেন না। বস্তুতঃ ‘হেমন্ত’র মতো দৃশ্যান্বিত কবিতা প্রমাণ করে, যুগ বা পরিপার্শ্বকে নিয়ে অবলোকন বা অভিযোগ প্রকাশ করার চাহিদায় বড়ো কবিতার মাধ্যমকেই তিনি সংগত বলে মনে করেছেন। সেই কারণেই ‘হেমন্ত’র শেষ দুটি পংক্তির (‘অত্যাচারের অমোঘ নিয়মে সূখী অসুখীর বিচ্ছেদ ভেঙে কবে যে সবাই বাঁচবে!’) স্বাভাবিকতা পাঠকের কাছে গ্রহণযোগ্য বলে মনে হয়। কিন্তু প্রকৃত প্রস্তাবে আপাতদীর্ঘতা সত্ত্বেও ঐ কবিতাটি কয়েকটি লিরিকেরই সমষ্টি। নাম-কবিতা ‘আলেখ্য’ সম্পর্কেও এই মূল্যায়ন খাটে। ফ্রেন্সের মতো সাজানো এই কবিতাবলিতেও দৈর্ঘ্যের নান্দনিক সুযোগ নিয়ে কবি তাঁর বিদ্রোহবীক্ষা (‘কেন যে লেনিন আগুন জাগান লৌনিনগ্রাদের তুষারে’) উৎকর্ষ করে দিতে পেরেছেন।

ভারতীয় ঔজ্জ্বল্যে বিষ্ণু দে-কে একবার বলেছিলাম, বীজমন্ডের চারিহাথাকলেও এই কবিতায় এরকম ‘নিকষোপম পংক্তি’ (touchstone line) তেমন বেমানান, আরোপিত ঠেকে। কবি তাঁর স্বভাবসিদ্ধ মৃদু এই নিদর্শনে কোনো উত্তর দেননি। ‘আলেখ্য’র অপরাপর লিরিক (‘বৃষ্টি ঢলে অবিরাম’, ‘এই লখিম্ভর’, ‘সনেট’) অবশ্যই ঐ প্রশ্নের শিষ্টিত উত্তর। এই সব কবিতায় কোনো আদর্শবাদের বালাই নেই, তারা প্যালাগ্রেভের অক্ষিত

স্বরস্পর্শতার শর্ত মেনেই লিরিক। কিন্তু ছোট্ট ‘আলোখ্য’ শীর্ষক কবিতাটিতে লিরিকের সঙ্গেই যৌথ উত্তরণের এমন একটি দৃষ্ট মাথা (‘আমরা সবাই কেনই বা পার হব না/ সামনের এই পাহাড়ের খাড়া খন্দ’) অঙ্কিত হয়েছে যা কবির আশীর্বাদকে অনাস্রাসেই কবিতার অঙ্গীভূত করে নিয়েছে। আমাদের বিনীত অনুমান, বক্তব্যকে মাত্রাস্ব রূপান্তরিত করার একটি মান্যাবী পদ্ধতি কবি তখন থেকেই আয়ত্ত করে নিয়েছেন। এই বক্তব্যও অধিকাংশ ক্ষেত্রে কোনো প্রচারমূলক অনুস্রা নয়। লিরিক কবি তাঁর স্বগত সন্তাকেই এখানে ব্যপ্ত করে এক ধরনের বিশ্বগত স্বভাবে পরিণত করেছেন। উপদেশ বা উপহাস নয়, প্রস্বরের (intonation) উদাস্ততায়, নিজের জগৎটিকে (multiverse) সবার জগতের (universe) সঙ্গে ভাগ করে নেওয়ার এই ভঙ্গিটি বাংলা লিরিক কবিতায় বিষ্ণু দে-র নিজস্ব।

‘ভূমি শূন্য পঁচিশে বৈশাখ’ এবং ‘স্মৃতি সত্তা ভবিষ্যৎ’ কাব্যগ্রন্থে ব্যক্তি ও বৃহত্তর এই সহাবস্থান একটি স্বতঃসিদ্ধ সত্যে পরিণত। রবীন্দ্রনাথের কবিতা গান উপন্যাস থেকে কীর্গাংশ ব্যবহার করে বৃহৎ ব্যক্তিবিশ্ব প্রণয়ন করা তাঁর পক্ষে আদৌ আর কঠিন কাজ নয়। ‘বামী’ ও ‘দামিনী’ এই চলিতার্থ প্রবণতার শ্রেষ্ঠ দুটি দৃষ্টান্ত। এ দুটি কবিতার অন্তঃস্পটে তাৎপর্যময় বক্তব্য আছে। কিন্তু সে বক্তব্য মাথা হয়ে এসেছে বলেই প্রথাবাহিত গীতিকবিতার পাঠক ও এদের দ্বারা আচ্ছন্ন হতে বাধ্য। অথচ এই দুটি কবিতার মর্মে কবির প্রগতিবাদ রক্তমাংসের অকৃত্রিমতায় মিশে আছে। সূত্ররায় বলা যেতে পারে, প্রথায়ত ফর্মকেই কবি প্রগতির আধার করে তুলেছেন।

বিশেষত প্রেমের কবিতাগুণলিতেই এই প্রক্রিয়ার প্রবর্তনা ও সিদ্ধি সবচেয়ে দীপ্যমান। ‘সে কবে’ তটকটির ভিতরে ঐ প্রক্রিয়ার নৈপুণ্য স্বচ্ছ। পদাবলির মাথুর এখানে কবির অভিজ্ঞতায় ন্যস্ত হয়েছে। বিষ্ণু দে-র ঘরানায় দীক্ষিত অন্যান্য কবিরা (মণীন্দ্র রায় কিংবা প্রমোদ মুখোপাধ্যায়) নিঃসন্দেহে অস্তিম একটি অবরোহ যোজনা করে এক বরাভয় আশাবাদ এখানে নিয়ে আসতেন। বিষ্ণু দে ঐ সম্ভাব্য অবরোহকে অষ্টকের অন্তঃশরীরেই লুকিয়ে রেখেছেন বলে এই শব্দকদুটি গীতিকবিতার ঐতিহ্য অঙ্গীকার করেও সেই বলিষ্ঠ আশাভরসা আভাসিত করেছে। ‘রৌদ্রজলে সেই স্মৃতি মরেনা, আরু যে / দূরন্ত লোহার’ লাইন দুটি কি ভরসার না হতাশার? সেই প্রশ্নের মোকাবিলায় আমি অনেক পাঠকেই তর্কে বৃত্ত হতে দেখেছি। আর তাই নিশ্চিতি নিয়ে বলা চলে, কটকল্পিত দূর্বোধাতায় নয়, সহজেই অন্তিমের রহস্যময় দূরত্বতার সৃষ্টিতে বিষ্ণু দে-র কবিতা তথা লিরিকের অনন্যতা।

যাঁরা এখনো বিষ্ণু দে-র কবিতায় দূর্বোধাতা নিয়ে বাগাড়ম্বর করেন, তাঁদের কাছে সর্বিনীয়ে নিবেদন করতে চাই, ‘স্মৃতি সত্তা ভবিষ্যৎ’ থেকে শেষ পর্বন্ত তিনি এমন একটি পর্যন্তও রচনা করেননি যা স্বকপোলকল্পিত

প্রাতিশ্রবিকতার সামিল। এই বিস্তারিত পর্বপরম্পরা প্রতিপন্ন করে, কবি পাঠকের দিকে দৃষ্টান্ত বাড়িয়ে এগিয়ে আসছেন। তা নইলে ‘প্রাকৃত কবিতা’র মতো লিরিক রচিত হতো না। আর কোনো সমীপকালীন বাঙালি কবিই সম্ভবত এত সহজ—সরল নয়—কবিতা লেখেন নি। এই কবিতার উচ্চচুড় মূহূর্ত (‘দেখব অবাঁক চোখে / খাবেন পুণ্য জন’) দোহাচর্চা প্রাকৃতপৈঙ্গলের চিরার্চরিত উত্তরাধিকার পুঞ্জিত হয়ে নতুন আয়তনে বিচ্ছুরিত। একাধারে এরকম প্রেম ও বিপ্লবের কবিতা বাংলা ভাষায় বিরল। কবিতাটির অন্তরা-মূহূর্তে (‘আসবে অনেকদিনের হারের মধ্যে লড়াই জিতে / অনেক মিছিলে সঞ্চিত সংগীতে / আসবে আমার সহিষ্ণু সংবিতে’) বক্তব্যবিমুখ পাঠককে অতীর্কিতেই কবিতার বলার কথাটা শুনিয়েছেন এবং প্রায় সঙ্গে সঙ্গেই লিরিকের সংগীতমাত্রা ও চিত্রকল্পের বৈচিত্র্যে ফিরে গিয়েছেন। বাংলা লিরিকে এই সমবায় সম্পন্ন করেছেন বিষ্ণু দে। তাঁর পছন্দসই বা অবিশিষ্ট চিন্তনের নোঙর ঘটিয়েছেন তিনি প্রচলিত কাঠামোর মাধ্যমেই। এবং দুর্য্যোক্তার সামান্যতম উপসর্গও যে তাঁর এই পর্যায়ের কবিতায় অনুপস্থিত, কবিতার পাঠকমাত্রই সেটা মানবেন।

এখানে বিশদীকরণের ঝোঁকে তাঁর কবিতার সমবায়ধর্মের ধরনটি আরেকটু ব্যাখ্যা করতে চাই। বিষ্ণু দে সচেতন অনুবাদের সময় এমন অনেক প্রগতি-ব্যোতক প্রেমের কবিতা সরাসরি গ্রহণ করেছেন যাদের বক্তব্যসর্বস্বতা শিল্প-সীমা ছাড়িয়ে গিয়েছে। ‘যুদ্ধের মধ্যে প্রেমের সাতটি কবিতা’র (হে বিদেশী ফুল, পৃ ৪৭) সূচনাতেই আছে আরাগ-র সেই তিস্ত অনুযোগ : ‘আমি লিখি এই দেখে যেখানে খোঁরাড়ে ওরা মানুষকে বাঁধে বিষ্ঠার তৃষ্ণার আর শুষ্কতার আর উপবাসে।’ কবিতাটিও ‘ঘৃণায় আর প্রতিশোধে উৎসুক’। অনুবাদ কবিতার মধ্যবর্তিতায় আমাদের কবিও অনেক কথা বলে নিয়েছেন যা তিনি স্বরচিত কবিতায় জ্ঞাপন করতে কুণ্ঠিত বোধ করেছেন। এই কুণ্ঠার কারণটি নান্দনিক। তাঁর প্রেমের কবিতায় লিরিক ও গীতিকবিতাকে মিলিয়ে দিতে চেয়েছেন বলে একটু ব্যঙ্গ বা ক্ষোভ সেখানে শমিত অথবা রূপান্তরিত। তবু তাঁর সার্থক লিরিকগুলিতে তাঁর দৃষ্টিকোণ অব্যক্ত থাকেনি, এখানেই তাদের গৌরব।

৩

বিষ্ণু দে-র নিসর্গকবিতায় এই একই গরিমা জীবন্ত। রবীন্দ্রনাথের মতোই তাঁর কবিতায় প্রকৃতির সঙ্গে প্রেম অথবা অন্যতর শক্তি (তাঁর ক্ষেত্রে সমাজ পুনর্গঠনের ঋণে সক্রিয় কর্মী বা সন্তা) সমীকৃত হয়েছে। জীবনানন্দের ‘কার্তিকের ভোরবেলাকবে’ এবং বিষ্ণু দে-র ‘তিনটি কাঠবেড়ালী’ কবিতাদুটির তুলনা করলে দ্বিতীয়োক্ত কবির স্বকীয়তা ধরা পড়ে। জীবনানন্দের বর্ণিত

তিনটি শালিক তিন প্রেমিকারই অসাধারণ অভিক্ষেপ। বিষ্ণু দে তার লিরিকে রামায়ণের রূপকটি মৃদুভাবে ভেঙে একজাগরণ বলে উঠেছেন : ‘দীন সজ্জন সাহসী উৎসাহিত / মজ্জরেরই মতো ভাঁজ।’ রূপকটিকে তাত্ত্বিকতার না টেনে এনে চিত্ররূপেই কবি রেখে দিয়েছেন এবং তাঁর মধ্য দিয়ে মার্কসীয় মেজাজ অপূর্ব ফুটে উঠেছে। ব্যক্তিপূরাণের সংরক্ষণে জীবনানন্দের মৌলভা প্রচলিত পূরাণের সাবলীল ও পুনর্গর্ভ পাঠভেদ রচনায় বিষ্ণু দে-র কৃতিত্ব।

এরিশ্ ফ্রীড, আরেকজন প্রগতিকবি, দাবি করেছেন প্রেমের কবিতা শুধু রাজনৈতিকতার আক্রান্ত কেন যথার্থ রাজনৈতিক কবিতাও হয়ে উঠতে পারে। বিষ্ণু দে-র অনেক প্রকৃতিচিত্রণ ও প্রেমভাবনার কবিতায় এই অতিক্রান্তি আছে। প্রেম প্রকৃতি বা রাজনীতি সবি গীতিকবিতা বা লিরিকে অর্পিত হতে পারে, যদি কবির উদ্দেশ্যবাদ অন্তরায় না হয়ে ওঠে। বিষ্ণু দে তাঁর মাধ্যম্ভিন পর্যায়ের কবিতায় তাঁর উদ্দেশ্য ভাবনাচিন্তাকে লিরিকের অন্তঃশরীরে অথবা সরঞ্জামের সম্ভারে অন্তর্গত করেই অসাধ্যকে সম্ভব করে তুলেছেন। রবীন্দ্রনাথের সহায়তায় কবি সংগীতিকবিতা পাঠ্য লিরিকের মধ্যে নতুন করে ঘটাতে পেরেছেন বলেই এই সমস্ত কবিতা ধ্রুপদী আধুনিকতার পর্যায়ভুক্ত হয়ে আছে। এই রূপাদর্শটি তিনি শেষের দিকে এলিয়ে দিয়েছেন কথকতায়। নিশ্চয়ই নতুন কিছু বক্তব্য তাঁকে তখন প্রবৃত্ত করে থাকবে। আমাদের কাছে তবু তাঁর সেই পর্যায়ই স্পন্দমান, যেখানে তিনি প্রথাকে স্তরাস্তরিত করেছেন প্রগতিতে, গীতিকবিতাকে লিরিকে।

## মেথাবী বেদনা

বছর কয়েক আগে চল্লিশের এক উদ্‌যাপিত কবির সঙ্গে মৌলালির গোখুলিজনতা উজ্জিয়ে বাড়ি ফিরছিলাম। তাঁর এক তরুণ উত্তরসাধকের কবিতায় নগদ নিবিড় প্রশংসায়-প্রশংসায় আমরা দুজনেই যখন উতরোল, এমন সময় তিনি প্রশ্ন করে বসলেন : ‘এই কবি আর ক’দিনই বা তাঁর স্বদয় থেকে রসদ সংগ্রহ করবেন ?’ এই প্রশ্নের প্রবর্তনায়, মনে পড়ে, বাকিটা রাস্তা আমরা হেঁটেই পার হয়েছিলাম।

বাংলা কবিতার এই মৃদুতের ঐ জিজ্ঞাসা বোধহয় আবার জরুরি হয়ে উঠেছে। আমরা এপর্যন্ত আত্মমুগ্ধতার আবেশে তথাকথিত ‘বিভাজিত বোধের’ (dissociation of sensibility) পক্ষে অনেক মনোরম্য উক্তি উচ্চারণ করে এসেছি। ফলত মনন এবং মনের বিচ্ছেদ আজ আমাদের কাছে একটি স্বাস্থ্যকর অভ্যাস হয়ে দাঁড়িয়েছে। ‘অভ্যাস মানেই মৃত্যু’ এই প্রবচন যদি আমরা পদরোপদরি কবুল না করে নিই তবুও তৃপ্তিমের স্বরচিত প্রধার কবল থেকে অন্তত কিছুক্ষণের জন্যে বেরিয়ে আসার ইচ্ছেটুকু অবৈধ নয়। আর এই বৈধ ও বিবেকী বাসনার তাড়নার যদি কোনো কবি কিছুদিনের জন্যে কোনো একটিও কবিতা লিখে উঠতে না পারেন সেটি শূন্য ক্ষমাহীন প্রশংসার ব’লেও গণ্য করা যেতে পারে। মনে আছে, নিভাসকলোজ সম্পাদকীয় হঠকারিতায় ভর করে এক দুপুরে জীবনানন্দের কাছে গিয়ে তক্ষুণি-লিখে-ফেলা একটি কবিতা দাবি করে বসেছিলাম, তিনি আমাদের তাঁর হাতে-ধরা টেনেবির বই থেকে কিছু অংশ শুনিয়ে অনবরত বলে চলোঁছিলেন এই অশ্রুত সময়ের মানুস হিসেবে আমাদের করণীয় কিছু কাজ আছে এবং কবিতারচনা সেই সামগ্রিক কর্মধারায় জটিল একটি অংশমাত্র। দু’দিন বাদে আমাদের পরিচয় আপিসে পেলাম তার চিঠি : ‘নানারকম কাজকর্মের ফাঁকে কবিতা লিখতে চেষ্টা

করেছি, কিন্তু কিছুই করে উঠতে পারিনি ; সেজন্যে আমি খুব লজ্জিত ও দুঃখিত । কবিতা গদ্য লেখার মত নয়, মাঝে-মাঝে আশ্রয় করা খুব কঠিন হয়ে পড়ে : ( ১৮৩ ল্যান্সডাউন রোড, কলকাতা ২৬/১৪.১২.৫১ ) । তখনো বুর্গিনি তাঁর মতো একজন মহৎ কবির পক্ষে কবিতা লেখার ব্যাপারটি স্বতন্ত্র নিষ্ঠার আশ্রয় করে নিতে হবে কেন ? তাঁকে আমি বিস্তর ভুল বুঝেছিলাম, কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের ছাত্রদের ঋতুপথে তাঁকে তিরস্কার করে অসীম আনন্দ অর্জন করেছিলাম । এবং তাঁর অকালমৃত্যুর পর সেই মর্মে বাতাসে বাতাসে মাথা কুটে ঘুরে বেড়িয়েছিলাম, সেকথা এখনো মনে পড়ে ।

এই ঘটনার দু'দশক পরও যে চৈতন্য প্রখরতর হয়েছে, এবারিধ অসম্ভব অমৃতকথনে রাজি নই । হাইডেলবার্গ বিশ্ববিদ্যালয়ে 'একটি কবিতার জন্ম সমাচার' নিয়ে একটি কথিকাবৃত্তের উদ্যোগ করতে গিয়ে প্রথম মেদুর আঘাত পেলাম অমিয় চক্রবর্তীর কাছ থেকে । তিনি তারগ্রামের মতো পছন্দ পাঠালেন : বাংলাদেশ ও বিপন্ন বিশ্বের জন্য দায় প্রবল হয়ে উঠেছে, তাই অংশ নিতে পারলাম না ( ন্যূ পাল্‌জ/২৫ জানুয়ারি, ১৯৭২ ) । নানারকম দায়দায়িত্বে ভাগ নিতে গেলে কেন কবিতার কাজে সরাসরি অংশ নেওয়া যাবে না, সেটা উপলব্ধি করতে অসুবিধে হয়েছিল খুব । এখন অবশ্য মনে নিতে লজ্জা নেই, সামগ্রিক অংশগ্রহণের জটিল আশ্রয়নের ভূমিকায় কবিতা প্রণয়নের ব্রত একটি অনিবার্য শর্তের সঙ্কেত বহন করে আনে ।

ঐ সময়েই বিষ্ণু দে-কে আচম্কা জিজ্ঞাসা করেছিলাম, তাঁর এপিকপ্রতিম 'জল দাও' কবিতার অন্তিম মন্ত্র 'জল দাও আমার শিকড়ে' হপ্‌কিন্সের 'send my roots rain-এর প্রতিধ্বনি কিনা । এর উত্তরে, অনুমিতির সমর্থনে তিনি আমাকে লেখেন : 'কবিতার এবং মনের মিলিত যন্ত্রণার ঘোরেই কবিতাটি লিখিত হয় ।' এই বাক্যের প্রথম শব্দটি নিঃসন্দেহে মেধা / মনন / অভিজ্ঞতার সমার্থক্যবোধক হিসেবে উচ্চারিত । বিষ্ণু দে, এই যন্ত্রণার পটভূমি হিসেবে একই চিঠিতে '১৯৪৭-এর অগস্ট নাগাদ সেই রাজনৈতিক হিংস্রতা'র কথা উল্লেখ করেন । চিঠির দ্বিতীয় অংশে জাগর হয়ে আছে তাঁর তাত্ত্বিক কর্মযোগের অঙ্গীকার :

“বাড়ির পাশের নির্জনপ্রায় কবরখানাতে বোধহয় পনেরোই তিনটি খুদাইখুদমদগার এসে উপস্থিত, হাতে শাস্তির ইঙ্গিত কংগ্রেস পতাকা নিয়ে হাত জোড় ক'রে, প্রায় বাদশা খানের মতোই দীর্ঘকায় তিন পাঠান । তাঁদের দুজন অম্মাদের বাড়ির কাছে আসবার আগেই অদূরে নিহত হন । একজন তা সত্ত্বেও করজোড়ে শাস্তির নিশানটি ধরে এগিয়ে আসতে লাগলেন । এদিকে দেখশো দুশো লোকের উত্তেজনা, কয়েকজনের চেঁচানি বুধাই, ইটপাটকেল বর্ষণ চলল । আহত হয়ে পাঠানটি সামনের পদকূরে

কাঁপিয়ে পড়ে করজোড়ে পতাকাটি তুলে ধরে রাখতে চেষ্টা করলেন.... এবং ভূমিশারী মৃতপ্রায় অসহায় মানব্বটিকে যখন নীরদ মজ্জদার এবং লেখক মাথা আর হাঁটু ধরে নিয়ে যেতে গেল কাছের কংগ্রেস আঁপিসে প্রাথমিক চিকিৎসার আশায়, তখন জনতা ক্রুদ্ধ, ক্ষিপ্তপ্রায়। মনে আছে এক গোয়ালার বংশদণ্ড মদমুর্বর দেহে না প'ড়ে পড়ল লেখকের কাঁধে। মারবার নেশার জোরটা বদ্বলদুম যখন কংগ্রেস অফিসের দ্বার আহতটিকে নিলে না আমরা লক্ষ্যায় ফিরে এলুম। স্নান করবার জন্যে যখন গেঞ্জিটা খুলতে গেলুম, তখন দেখি বাঁ হাতটা তুলতে পারছি না, আমার স্ট্রী বললেন, কী হলো? জল দাও কবিতার প্রথম আরম্ভ দানা বাঁধতে লাগল এর পর থেকেই (রিখিয়া / ২১।২।৬২)"

এই প্রতিবেদনের পাশাপাশি রেখে কবিতাটি পড়লে অবাক হয়ে যেতে হয়। কবির বর্ণিত আরম্ভের আভাসটি এরকম :

ফান্সন আরম্ভে তার

এক হিসাবে অবশ্য মাঘেই

কিংবা তারও আগে

ও বছরে—বা আর বছরে

বছরে বছরে দীর্ঘ প্রকৃতির কর্মসূত্রে অথবা নিয়মে

এই প্রবর্তনার সূত্রপাত কোথায় সেই সন্নিবেশায় তৎক্ষণাৎ বৃত্ত হয়ে ওঠেন সংবেদশীলিত পাঠক। এবং লক্ষ্য করেন 'প্রথম আরম্ভের' পিছনে রয়ে গিয়েছে আরো কয়েকটি 'প্রথম আরম্ভের' পটভূমি, দেশকালসম্প্রতির সঙ্গে যাদের যোগযুক্ততা অমোঘ। এ ঠিক-সেই রোমান্টিক অলংকারশাস্ত্রের স্বাভিমাত্রী লালিত্যমসৃণ 'সম্মিলিত আবেগের সমাহিত অভিব্যক্তি' শীর্ষক কাব্যমীমাংসা নয়। আমি এখানে এরকম কোনো উশ্ভট থীসিস উত্থাপন করতে চাইনে যে রোমান্টিক নন্দনতত্ত্ব আধুনিক প্রবণতার কাছে খারিজ হবার যোগ্য। পক্ষান্তরে, অনপব্যয়ী রোমান্টিকতা আজকের মানসের পক্ষে অনিবার্য একটি আশ্রয়ভূমিকা, সেকথা জোরগলায় বলতে দ্বিধা নেই। কিন্তু সেটাই সম্ভবত আমাদের এষণার একমাত্র বিষয়মান। আমাদের আরাধ্য হওয়া উচিত প্রধানুগত কাব্যমীমাংসা ভেঙে একটি অজস্রমুখী কাব্যজিজ্ঞাসার নির্মিতি। 'জল দাও' কবিতাটি এবং কবির মেধাবী বেদনায় আক্রান্ত পঠনবস্ত্র সেদিকেই আমাদের অভিনিবেশ আকর্ষণ করছে।

এই কাব্যজিজ্ঞাসার একটি বড়ো ঝোক নিঃসন্দেহে কবিস্বভাবের রূপান্তর। কবি, জ্ঞানমান কবিতার চাহিদায়, নিজেকে ভেঙে নতুন করে গড়ে তুলবেন,' এবং নিজের মানসিকতাকে ঘুরিয়ে-ঘুরিয়ে দেখতে থাকবেন যতক্ষণ না ঐ আত্মা-অতিক্রান্ত সাধিত হয়। এই প্রক্রিয়ায় কবি তাঁর বিপরীত



মেরুর সতীর্থের কাছেও অধমর্ণ হতে পারেন, ভক্তি-কবি হপ্পিক্সের কাছ থেকে ছিনিয়ে-আনা ধ্রুবপদের পদনর্ণব প্রয়োগে তাই প্রগতিবান কবি বিষ্ণু দে-র চিন্তে কোনো সংকোচ পোষণের কারণ ঘটেনি। দুই কবিব্যক্তিত্বের এই রহস্যময় আত্মীয়তার মধ্য দিয়ে তৈরি হয়েছে ‘জল দাও’ কবিতার রচয়িতার একটি অনবদ্য ব্যক্তিস্বরূপ যার সঙ্গে নিছক ব্যবহারিক স্তরে সংঘটিত ব্যক্তিত্বের কোনো যোগ নেই।

এইখানেই, মনে হয়, সমাপকালীন বাংলা কবিতার গহনগ্রন্থি। আমার বিনীত ধারণা, পঞ্চাশের কবিরাই প্রথম প্রকাশ্যত সত্তার এই ধরনের স্বাধীনতাকে সমর্থন জানিয়েছিলেন। কোনোরকম পূর্বধারণা চারিত্রিক / তাত্ত্বিক অনুশাসন তাঁরা মানেন নি। শূন্যের দিকের ‘শতভিষা’ ও ‘কৃতিবাসে’র পাতা উল্টে গেলে আজ চোখে পড়বে কবিচরিত্রের নিঃশব্দ নিরীক্ষা ও দৃষ্টির ভাঙাগড়ার কী অপরিমাণ আলোড়ন তখন চলছিল। রাতারাতি কবিপ্রকৃতির কোনো অতিনিরূপিত আদল তৈরি করে নেওয়ার জন্য কেউই তৎপর হয়ে ওঠেন নি তখন। তার মানে এই নয় যে তাঁরা যখন-তখন যে-কোনো আবেগের বশে পংক্তির পর পংক্তি রচনা করে চলেছিলেন। এঁদের আবেগ ছিল সেই অভিজ্ঞতার নিকটে সংগৃহীত যেখানে মেধা ও বেদনা ছিল পরস্পরস্পর্শী। সেই সময়ের অন্যতম অগ্রণী কবি উৎপলকুমার বসু-র লেখা বিদ্যুৎস্পর্শে এক-একটি পদান্বয় অনুধাবন করতে গেলে মনে হতে পারত, এ বুদ্ধি ‘প্ল্যানশেট’-এর লক্ষণাক্রান্ত, যেন অতিশায়ী আত্মার সঙ্গে কথোপকথনের শ্রুতিলিখন। সৌভাগ্যত, বাংলা ভাষার বিশ্বকবিতার একটি সংগ্রহ সাজিয়ে তুলতে গিয়ে—সহযোগী ছিলেন শঙ্খ ঘোষ—ঠাহর করতে পেরেছিলাম উৎপল কীভাবে বিশ্বশিল্পের (কবিতা : ছবি : গান) উত্তরাধিকারকে সচেতনভাবে তাঁর ভাষাশিল্পে কাজে লাগাচ্ছেন। ঐ সময়ে আমাকে অসংখ্য চিঠি লিখে নিজের এক-একটি তর্জমাকে তিনি নাকচ করে দিচ্ছিলেন এবং তাঁর ঐ স্ববাবেকী সৃষ্টির প্রবাহ, বলা বাহুল্য, আমাকে মুগ্ধ করেছে। পরবর্তী-কালে যখন যাদবপুর বিশ্ববিদ্যালয়ে (২৬/২৭ এপ্রিল ১৯৬৮) ‘কবিতা ও কবিকথা’ শীর্ষক প্রদর্শনীর আয়োজন করি, তখন আমার সময়ের আরো করেকজন উজ্জ্বল দ্রষ্টার খসড়া ভালো করে দেখবার ও দেখাবার সুযোগ পেয়েছিলাম। এসব প্রকীর্ণ স্বরলেখমালায় উৎকীর্ণ হয়ে রয়েছে আত্মতৃপ্তির অপূর্ব অনটন।\* বিষ্ণু দে তাঁর চিঠির শেষে যাকে ‘প্রথম আরম্ভ’ বলে চিহ্নিত

\* এখানে শূন্যমাঠ কাটাকুটি-সাহিত্য পাণ্ডুলিপি পরাক্রমের কথা সগোরবে বলতে চাইনা। সৃজনী প্রক্রিয়ার সচেতনতার ভূমিকা যে অপরিহার্য, সেটাই বস্তু ৭ উল্লিখিত ঐ প্রদর্শনীতে জীবনানন্দের একটি আপাত-মাঝারি কবিতার খসড়া উপস্থাপিত করেছিলাম। এই কবি সম্পর্কে এক মহলে একাত্তর অনুবোধ এখনো অপ্রচল নয় যে ছন্দ তথা শব্দশিল্প সম্পর্কে তিনি

করেছেন সেই ধরনের নানান সূচনা ও তাদের অন্তরালবর্তী আরো অনেক সূচনার অন্তর্ক্ৰম এই সমস্ত পাশ্চলিপিতে উচ্চারিত হয়ে আছে। এঁদের মধ্যে অনেকেই সৌন্দর্য্য তাদের এক-একটি দিগন্ত প্রসারিত করে নিতে চেয়েছিলেন। সুনীল গঙ্গোপাধ্যায় বাংলা ভাষা ও সাহিত্যের চূড়ান্ত অভিজ্ঞানপত্র অর্জন করে দেশান্তরে পাড়ি দিয়েছিলেন এবং সেখান থেকে নতুন শক্তি আহরণ করে এনেছিলেন। শব্দ ঘোষ, দীপক মজুমদার, প্রণবেন্দ্র—এঁরাও সবাই (শেষোক্ত দুজন তুলনামূলক সাহিত্যের পাঠ শেষ করে) সৌন্দর্য্য ভাষার স্বদেশ ও বিশ্বদেশের ঐক্যব্রতের টানে ছুটে গিয়েছিলেন নতুন দেশে। যদিও হয়তো কখনো-কখনো কোনো-না-কোনো বস্তুর উপলক্ষ সেই সব অভিব্যক্তির মিশে

তেমন নাকি সজাগ ছিলেন না। প্রদর্শিত কবিতাটির প্রথম স্তবকের মূল পাঠ ও অন্তিম রূপান্তরের দিকে দু'বার তাকালে সেই অভিযোগের ভিত্তি টলে যাবে।

শেষ পাঠ :

সন্ধ্যা হয়—চারিদিকে শান্ত নীরবতা

খড় মূখে নিয়ে এক শালিখ যেতেছে উড়ে চুপে ;  
গোরুর গাড়িটি যায় মেঠো পথ বেয়ে ধীরে-ধীরে  
আঙিনা ভরিয়া আছে সোনালি খড়ের ঘন স্তূপে

প্রথম পাঠ :

সন্ধ্যা হয়—চারিদিকে মৃদু নীরবতা

খড়কুটা মূখে নিয়ে এক শালিখ যেতেছে উড়ে চুপে  
গোরুর গাড়িটি যায় মেঠো পথ বেয়ে ধীরে ( ধীরে )  
আঙিনা ভরিয়া আছে সোনালি খড়ের স্তূপে

পাঠভেদের কোলে অরণ্যময়তা এখানে নেই। কিন্তু একথা না মেনে উপায় নেই যে ‘মৃদু’ বিশেষণের পরিবর্তে ‘যে-মৃদুতে’ ‘শান্ত’ শব্দটি এল, কবিতার অন্তঃশরীরে বৈপ্লবিকতা সাধিত হয়ে গেল। কে না জানে জীবনানন্দের কবিতায় ‘শান্ত’ কতো বিপজ্জনক একটি শব্দ। দ্বিতীয় পংক্তিতে বর্জিত হলো ‘কুটা’, আটো হয়ে এল পয়সারের আয়তন। তৃতীয় পংক্তিতে সীমাস্তিক বন্ধনীয়মোচন এবং সর্বশেষ ছন্দে ‘ঘন’ বিশেষণের সংযোজনও পয়সারের কাছে কবির একটি সুভদ্র আনুগত্য সূচিত করছে।

পঞ্চাশের কবিদের কাছেও আমরা—যেমন পরবর্তী দু-তিনটি পর্বের পরিণত প্রসঙ্গ-প্রণেতাদের কাছ থেকেও—স্বানুভূতি ও বিবেচনার স্বপক্ষে এই ধরনের অনুশীলনের পর্যাপ্ত চিহ্নেরেখা পেলোছি। আধুনিক কবিতার রূপগত বিবর্তনের ইতিহাসে তাদের মূল্য নগণ্য নয়।

ছিল, তার ফলে যাত্রীর কোনো আত্মবমাননা ঘটেনি কোথাও। সকলেই পাঠ নিতে চেয়েছিলেন, বৃহত্তর অর্থে ঘরানা-বদলের জন্য উন্মুখ হয়ে উঠেছিলেন। আমার স্পষ্ট মনে আছে, উৎপল একদিন অতিথি-শ্রোতা হিসেবে সৃষ্টিমুদ্রনাথের ক্লাস করতে এসেছিলেন। সৃষ্টিমুদ্রনাথ সেদিন ক্লাস নিতে আসেন নি, তাই ফিরে যাওয়ার মুখে তিনি রীতিমতো সন্তাপ প্রকাশ করেছিলেন। শান্তি চট্টোপাধ্যায়ের মতো প্রতিভাও সেদিন তুলনাপ্রাপ্ত সাহিত্যের শিক্ষার্থী হয়ে শিখিয়েছিলেন, কবিকে তাঁর জীবদ্দশায় অহরহ পাঠ দিতে হবে।

এঁরা প্রত্যেকেই, মনে রাখতে হবে, শব্দ স্রষ্টাই নন, উঁচু দরের অনুবাদকও। অনুবাদকের কাজ প্রারম্ভ ও পুরুষকারের মধ্যে একটি সংগত সম্পর্ক রচনা। এই কাজে আমার পর্বঙ্গের অধিকাংশ কবি শিক্ষণীয় উদাহরণ স্থাপন করেছেন, একথা বলতে পেরে আমার অহংকারের সীমা নেই। একই নিশ্বাসে একথাও বলতে চাই সৃষ্টি ও ভাষাস্রবের মধ্যে—এখানে ‘ভাষাস্রব’ শব্দটিকে বৃহত্তম তাৎপর্য জর্জরিত করতে আমার এতটুকু লজ্জা নেই—কোনো গুণগত ব্যবধান মনে নিতে একেবারেই রাজি নই আমি।

একথা বলার উদ্দেশ্য, পরিগ্রহণ ও সৃষ্টির ভিতরে একটি অবিচ্ছেদ্য অন্তরঙ্গতা বিদ্যমান। আজকের বাংলা কবিতার দিকে তাকালে অন্যান্য এই প্রাণময় ও জঙ্গম টানাপোড়েন আমি সর্বত্র খুব স্পষ্টভাবে দেখতে পাচ্ছি না, একথাও এইসঙ্গে বলতে চাই। সমাজতাত্ত্বিকের চোখে আমার এই দ্বিধাম্বিত মূল্যায়নের অক্ষমতা এভাবে নির্ণীত হতে পারে : এই যুগপর্বের ‘সামাজিক কার্যকারণপুঞ্জ ও বাস্তবতার নির্মিত’র ধরনটিকে আমি ঠিক বুঝে উঠতে পারছি না। আমি এরকম সম্ভাব্য অপবাদ এই মর্মে অগ্রাহ্য করতে চাই যে বাংলা ভাষায় আজ যারাই কবিতা লিখছেন তাঁদের সবার ভিতরেই—তাঁদের এক-একজন যতোই ভাবাপিত বা পরিপাশ্বমুখর হোন না কেন—সমাজের এই মূহুর্তের বিশেষ চেহারা অধ্যয়ন বা অনুশীলনের বিভাব। সমস্যাটা সেখানে নয়। যাকে পশ্চিমের পরিভাষায় Literaturbetrieb বা সাহিত্যসংস্থান বলা হয় আমাদের অঞ্চলে আজ তাঁর অনুরূপ একটা ধরন দাঁড়িয়ে গিয়েছে, সেখানেই বোধহয় আসল কামেলা। গত শতকের গোড়ার দিকে—নবীনচন্দ্র সেন তাঁর মজাদার আত্মজীবনীতে তার বিশদ পরিচয় দিয়ে গিয়েছেন—সামাজিক পরিস্থিতির চাপে ‘খন্ড কবিতা’ ব’লে একরকম রফানস্পত্তির পথে কবিতা পা বাড়িয়েছিলেন। সাম্প্রতিক বাংলা লিঙ্গিক কবিতার বৃহদংশে এর পুনরাবর্তনের অকপট প্রয়াস চোখে পড়ছে। আমাদের রেডিয়োতে নিত্য-নৈমিত্তিক প্রভাতপ্রহরের রবীন্দ্রসংগীত যেমন সহস্ররঞ্জনোচিত বিনোদনের একটি প্যাটান হয়ে দাঁড়িয়েছে, সাধারণভাবে দেখতে গেলে এই মূহুর্তের বাংলা পদ্যপ্রস্তাবগুলির ক্ষেত্রেও সেইরকম জৈব উদ্যোগের একটি একাকার দৃশ্য

নজরে আসে। যে-কোনো সদ্যোজাত বঙ্গভাষাভাষীর পক্ষে তাই সুখপাঠ্য একটি শ্লোক লিখে ওঠা আজ আর তেমন দূরহুঁসাধ্য নয়। অদীক্ষিত পাঠকের পক্ষে এই সমস্ত রচনার যথার্থ ও অলীক অংশের মধ্যে বিভাজন যতোই দূরহুঁ হোক, যে-কোনো সং কবির কাছেই এর আভ্যন্তর গোলমেলে উপসর্গ ধরে ফেলা সহজসাধ্য। ঈষৎ তালিয়ে দেখলেই বন্ধে নেওয়া যায়, এই প্রণেতার কোনো কবির বর্ধক নিতে চান না। তাঁদের হাতের কাছে রয়েছে আচরিত হৃদয়চর্চার একটি নিরাপদ নকশা। সেটির আয়তনেই প্রধানত চলেছে পরিমিত শিল্পায়নের খেলা। কবিতার দ্বারা কোনোদিনই সমাজের কাঠামো বদলানো যায় না, কিন্তু সীমাবদ্ধ এই কোম পরিসরের মধ্যে আমাদের যাবতীয় আবেগের অপব্যয় প্রতিবেশের স্নায়ব শরীরে স্বভাবতই কোনো প্রাণিধানযোগ্য অভিঘাত রচনা করে উঠতে পারছে না। এটাই আক্ষেপের বিষয় হয়তো।

প্রশ্নটা তাহলে এই দাঁড়াচ্ছে, আপাতত নতুনতর মাধ্যমের সঙ্গে স্বাস্থ্যকর সান্নিধ্যের এবং কবিতায় তার বৈপ্রতিক অভিক্ষেপের। এরকম করে কীট দৃষ্টান্তও কিছু দেখা যাচ্ছে। ‘দূরত্ব’ নামক কথাচিত্র যিনি নির্মাণ করেছেন, প্রথমেই সেই কবিকে এই সূত্রে নন্দিত করি। তরুণতমদের মধ্যে আরো কয়েকজনকে দেখতে পাচ্ছি যারা ছবি / অভিনয় / সমালোচনা / গদ্যকল্প ইত্যাদি নানাবিধ মাধ্যমের সম্ভাবনা যাচাই করে নিয়ে কবিতার সঙ্গে তাদের অস্তবর্তী অধিত্যকার ব্যবধান ঘুচিয়ে দিতে চাইছেন। এঁরা অনুভব করতে পেরেছেন, কবিতা রচনা শুদ্ধমাত্র অপ্রাসঙ্গিক অর্থে কোনো শীর্ণ সাম্প্রদায়িক বিলাসিতার নামান্তর নয়।

অনুলেখ

‘আজকালে’র বন্ধুরা আমার কাছে প্রজন্মশোভন অনুযোগ তুলেছেন, ‘তিরিশ দশকের পর সে অর্থে বাংলা কবিতায় কোনো পরিবর্তনই সূচিত হয়নি।’ আশা করছি আমার স্বগতসন্দর্ভে এই সংশয়ের একটি অংশের সঙ্গে মোকাবিলা চেষ্টা করেছি। পরিবর্তন নানভাবেই সূচিত হয়েছে, সে বিষয়ে সন্দেহের সূচ্যোগ নেই। তবে এই সব পরিবর্তনের পরস্পরা এক-একটি বলয়ের মধ্যে আধারিত হয়ে আজ ঘূরপাক খেয়ে মরছে, এই অবলোকনও অবাস্তব অথবা মিথ্যে নয়। অর্জন ও সৃষ্টির নিরন্তর সামীপ্যময়তায় এই সংকটের অবসান এবং আরেক অধ্যায়ের প্রস্তাবনা সম্ভব বলে মনে হয়। তার বদলে সুবিধাজনক শ্রোতার মিকে তাকিয়ে শুদ্ধমাত্র সপ্রতিভ আত্মখননের খেলা কোনো উত্তরণের স্বরলিপি কখনোই আমাদের বাংলা দেবে না। আপনাদের আরেকটি শূভেচ্ছাবিধ প্রণয় (এসময়ে কবিতা কীরকম লেখা

হয়ে উঠতে পারত বিস্তারিতভাবে সেসম্পর্কে 'আমাদের জ্ঞানান' / নৈহাটি / ১৯. ১১. ৭৮) কোনো আশ্চর্য্যে নিরসন আমার কত'ব্যর বহির্ভূত ব্যাপার । সেই দক্ষবল্লভে একজন সুরেশচন্দ্র সমাজপতি সিদ্ধকাম হতে পারেন । বাংলা কবিতার সবসময়ের দৃষ্ট আনন্দের বিষয়, আমাদের মধ্যে কোনো সুরেশচন্দ্র কিংবা মোহিতলাল নেই । এখন, এখনই, কবিকে তাঁর নিয়তির সঙ্গে নিম্নমরকম বোঝাপড়ার জন্য প্রস্তুত হতে হবে । নইলে, কে জানে, কখন আবার কোথেকে কোন্ মূকবাকীর সেসময়ের বিবিনিষেধ এসে জুটবে সত্তা ও শিল্পের অনন্ত মন্দির চত্বরে !

## প্রতীতি ও স্মরণ

একটি কবিতা লেখা হবে, তারজন্যে চতুর্দিকে তোলপাড় শব্দ হতে গিয়েছিল ; বজ্রবিদ্যুৎ ঝড় একযোগে আলোড়িত হয়ে উঠেছিল । নিম্নলিখিত সেই কবিতার তৃতীয় স্তবকে আমরা দেখতে পাই মৃত্যুবঞ্জের অগ্নিহোত্র একদল তরুণ বেপরোয়া শ্লোগান তুলে মিছিলবন্দ্য হয়ে এগিয়ে চলেছে, নতুন এক পৃথিবীর দিকে তাদের মৃত্যুস্তূর্ণ অভিযাত্রা, একটি কবিতা লেখা হয় তার জন্যে । এতক্ষণে আমরা ধরতে পারলাম, কবিতার জন্যে বিশ্বসমগ্র ঘটেছে না, কবিতা বস্তুত আপেক্ষিক, কালান্তরের মানবের একটি মাধ্যম মাত্র ।

সুভাষ মন্থোপাধ্যায়ের এই প্রতীতিদৃষ্ট প্রকল্পের প্রায় একশতাব্দী পরে সুনীল গঙ্গোপাধ্যায়ের লেখা একটি কবিতায় দেখাছি মাধ্যাকর্ষ কবিতারই দিকে । কবি আমাদের ন'লাইনের একটি প্রবহমান মস্ত ( সপ্তম পংক্তির শেষের পদচ্ছেদ আসলে একটি নাস্তিক্য প্রতীভাস, ওখানে সেমিকোলন বা কমা বসালে ক্ষতি ছিলনা তেমন ) এই মর্মে বিশ্বাস করাতে পেরেছেন, শব্দ কবিতার জন্য নব্বয় মানবের গোটা অস্তিত্বের তাৎপর্য, নারী ও সেই শিল্পের মাত্র-একটি নৈবেদ্য । মনুষ্যত্ব, মানবজীন, এ সমস্তই তার নিছক উপচার ।

এই দুটি কবিতাই কবিতা-প্রেমিকদের কণ্ঠস্থ এবং আপাত দৃষ্টিতে পরস্পরকে যেন ছুঁয়ে আছে । কিন্তু তৃতীয় দৃষ্টিপাতে বোঝা যায় তাদের মধ্যে সাদৃশ্যের চেয়ে ফারাকটাই বেশি । প্রথম কবিতা থেকে পরবর্তী কবিতার সম্ভারপথে বাংলা কবিতার কেন্দ্রীয় মাত্রা কতো বদলে গিয়েছে । তফাৎটা, একটু বড়োমাপে দেখলে, যেন টেলিমি ও কোপার্নিকাসের দুটি স্বতন্ত্র বিশ্ব ধারণার মতো : টেলিমির প্রত্যয়ে এই পৃথিবীই ছিল তাকে ঘিরে আবর্তমান সূর্য-গ্রহ-তারার কেন্দ্র, আর কোপার্নিকাস ( ১৪৭৩-১৫৪৩ ) আমাদের স্বার্থলেশশূন্য ভাবায় জানালেন এই পৃথিবী সূর্য্য বাবতীর গ্রহ নক্ষত্র, প্রকৃত প্রস্তাবে, সূর্যকে

যেই পরিভ্রমরত। এই প্রেক্ষিতে কবিতাই, এখন যারা কবিতা লিখছেন, সর্ব প্রথম হয়ে উঠেছে আজ।

তাই সুনীল যখন তাঁর কাব্যসংগ্রহের ভূমিকায় বলেন ‘কোন স্থির কাব্য আদর্শ তাঁর নেই’, তিনি হয়তো বলতে চান কাব্যতিরিক্ত কোনো আদর্শ তাঁর নেই, অর্থাৎ কাব্যই তাঁর আদর্শ। ‘নারীর ভিতরে নারী, রূপের ভিতরে বিষাদ, জলের মধ্যে জল-রং, গাড়ি-বারান্দার নিচে উপবাসী মানুষ, শ্রেণী বৈষম্যের বীভৎস প্রকাশ আমাকে যে কোন সময়ে বিচলিত করে—এই সব বিষয়ই কখনো প্রশ্নে, কখনো বিষাদে, কখনো ব্যাকুলতায়, চিৎকারে আমি নানারকম ভাষায় প্রকাশের চেষ্টা করি। কবিতা মানে এই সবই, এ ছাড়া আর কি’—তাঁর এই জ্ঞাপনের ভিতরকার কথাটা খুবই স্পষ্ট, সমস্ত জগৎটাই কবিতার বিষয়ীভূত কবিতার মধ্যে সব-কিছুই অন্তর্ভুক্ত হয়ে যেতে পারে, এবং তা স্বেচ্ছা কবিতা অতিশায়ী, স্বয়ম্পূর্ণ সত্তায় সমৃদ্ধ।

এই কাব্যধারণায় কোনো অমূল্য আবেগের অবশ্য নেই। কবিতার প্রতিমা যে দৃষ্টুরমতো শিল্পসুঠাম, সেই ব্যাপারটাই আমরা এ পর্যায়ে এবং আজও সুনীলের ডায়ালগ কবিতায় ঠাहर করতে পেরেছি। ‘তিনজন তরুণ কবি—একটি গ্রোটস্ক’ শীর্ষক তাঁর তৎকালীন একটি আট স্তবকের কবিতার কথাই ধরা যাক না কেন। ‘হাওয়ার নির্দেশে’ই এ তিনজন তরুণের কথা বলা, অনির্দেশ্য তাদের সতেজ বোধে মিশ্রিত। এবং এই তিনটি নীলবর্ণের চিত্তাধারাও বেশ জটিল। কিন্তু প্রতিটি চোপদীই সুসংবদ্ধ। শিল্পের কাছে এখানে ভাবনা উৎসর্গিত। অনেকটা এই বিভাব নিয়ে—এখানে প্রভাবের কোনো প্রশ্ন ওঠে না—কালীকৃষ্ণ গুহ-র ‘চারজন বধির যুবক’ কবিতাটি (‘অলিঙ্গ’, শারদ সংকলন, ১৩৯৬) রচিত হয়েছে। প্রথমে দেখাচ্ছে ‘বোবা যুবকের ক্রোধে প্রতিক্রিয়া জানিয়েছে তিনজন বধির যুবক’। এরা চারজনই ‘জন্মসূত্রে বন্ধুত্বে আবদ্ধ হয়ে আছে।’ জট সভ্যতার মধ্যে এরা খুব নিঃসহায় বোধ করছে, এবং সেই অসহায়তার ভিতরেই বোবা ও বধির দুই মেরুর মধ্যেও একরকম নাস্তদিক সমঝোতা তৈরী হয়ে গিয়েছে। এবং সেই সমঝোতার মাধ্যমেই নির্মিত হয়েছে একটি পরিণামী সুন্দর মূল্য : ‘আসন্ন বসন্তকাল ছেয়েছে তাদের।’ স্তবকসম্মিত বা সুপরিকল্পিত প্যাটার্নের দিকে না গিয়েও ক্ষণসাপ্রতে উদ্যত এ অন্তিম, প্রায় বিচ্ছিন্ন পংক্তির বিচ্ছুরণে এখানে র্নগিত হলো আরেকরকম সৌন্দর্য।

এভাবেই জীবন, সমাজ বা সভ্যতার সাত-সতেরো প্রত্যয় বা মূল্যবোধের প্রতি অবমাননা বা অতিরিক্ত স্বীকৃতি ছাড়াই এখন কবিতা লেখা হচ্ছে। এক-এক দশকে এক-এক মহামতের প্রস্থানভূমিকায় এক-একজন কবি লিখতে শুরুর করেছিলেন, কিন্তু এখন, কবিতার এই মোহনামূল্যে তাদের দ্বার সবারই প্রবেশ এই দিকেই চলেছে। ব্যক্তিজীবনে একটি বিশেষ প্রগতিশীলত আদর্শবাদে

বিশ্বাসী সিন্ধুসেন সেন কিংবা রক্তে-মজ্জার শিল্পের রূপশাস্ত্র অক্ষয় রাখার প্রতিজ্ঞায় একরতী দেবীপ্রসাদ বন্দ্যোপাধ্যায় কেউই আজ কবিতাকে পূর্বধার ধ্যানধারণার শামিল করে দেখতে চাইছেন না। কোনো প্রদেশে শুভাষী যদি শ্রীঅরবিন্দের বোহাই তুলে আজকের কবিতায় কেন 'সক্রিয় বীক্ষা' ( effective vision ) বা অধ্যাত্ম চরিত্র ( spiritual character ) বলে কিছু নেই সেই সূত্রে ক্ষুণ্ণ হয়ে ওঠেন, তাঁকে মনে করিয়ে দেওয়া চলে, ঐ সাধক কবিতার বীক্ষার কার্যকারিতা প্রসঙ্গে 'মনস্তাত্ত্বিক' ( psychic ) চরিত্রের কথাও বলেছেন। উদাহরণত, সুভাষ ঘোষাল এক অর্থে অরবিন্দপন্থী হিসেবেই আধ্যাত্মিক কবিতা লিখেছেন এবং এখন তিনি, ঐ মার্গ থেকে সরে না গিয়েও, আত্মিক-মনস্তাত্ত্বিক ঝোঁকে কবিতা লিখছেন। এরকম আত্মিক-মনস্তাত্ত্বিক প্রবর্তনা থেকেই, ধ্রুপদী 'নীলাম্বরী'র আঙ্গিকপ্রেমী কবি দেবীপ্রসাদ এখন এ ধরনের বিদ্যুৎপৃষ্ঠ লহরী প্রণয়ন করতে পারেন :

কাগ ঝটাপটি করছে হরপের কালো ছত্রখান করে।  
ঝাঁকে ঝাঁকে লোহা আর খোয়া আর কিউ-বাঁধা লোকের পায়ে পায়ে  
আঁত খুলে ভেসে ওঠে হাজা-খাওয়া মাটি,

তাপ দিয়ে ঘুরে ওঠে গন্ধক বারুদ। ( 'জিগীষা', কবিতক ১৩৯৬ )

আমার কাছে এই ক্ষিপ্ত পংক্তিন্যাসের আবেদন তাঁর পূর্ববর্তী কবিতাবলির চেয়েও অভিঘাতময়। এখানেও কি অণুবীক্ষণের কারসাজিতে এক ধরনের বীক্ষা উৎসারিত হয়ে গেল না সামাজিক স্তরে অনুশীলিত একায়তনিক নানারকম মতবাদের চেয়েও যার মহিমা কোনো অংশেই কম নয়? এই কবিতার নাম 'পূর্ণ'। কিন্তু কোন পূর্ণতা কবির ঈশিত? প্রায় নিজের ও পাঠকদের অগোচরেই দ্বিতীয় স্তরকে কবি যেন অনামিকা-আঙ্গুল দিয়ে সেই পরমার্থকে আলতো ছুঁয়ে বলে উঠেছেন : 'পূর্ণ! এক মিনিটের পূর্ণ।' এখানে আমরা মনস্তত্ত্ব-ভিত্তিক যে-নন্দনতত্ত্বের আভাস পেয়ে যাচ্ছি, সেদিকেই বুদ্ধি সাম্প্রতিকালের কবিতার অভিমুখিতা।

শিল্প বা দর্শনের দিক থেকে এব্যবস্থা দৃগ্ভঙ্গির দ্যোতনা হয়তো কিছু নতুন নয়। হিউম প্রমুখ অনেক দার্শনিকের বক্তব্যেই তার পূর্বাভাস রয়ে গিয়েছে। কিংবা 'কবি' ( 'বিভাব', বিশেষ শারদীয় সংখ্যা ৮৬ ) নামক দ্বন্দ্ব কবিতায় সুধেন্দু মল্লিক যখন উচ্চারণ করেন 'আজ তোমার স্থলিত চরিত্র গরীব কবি / আকাশ আর সমুদ্রের নেতৃ হয়ে দাঁড়িয়ে রয়েছে। / তার মূখে পড়েছে সূর্যাস্তের আলো। কবি!', তার তাত্ত্বিক পূর্বপট নিশ্চয়ই কীটসীর 'অ-নিয়ন্ত্রিত শক্তিসামর্থ্য'র ( negative capability ) সেই প্রবর্তনার নিহিত। যা আমাদের মনে করিয়ে দেয়, প্রচলিত অর্থে কবির ( সামাজিক ) কোনো চরিত্র নেই, সেইটেই কবিচরিত্র। কিন্তু সুধেন্দু তাঁর নিবিশ্ট প্রস্বরে পরিচিত সেই ধরনাকেই নতুন করে বাজিয়ে দেন, সেখানেই তাঁর মৌলতা।



ব্যক্তিগত এই কবি আন্তরিক্যবাদী, কিন্তু সেই সত্য এখানে কবিতার চরিত্রে  
করক্ষেপ করছে না, কবিতাকে অনানিরপেক্ষ স্বাধীনতার দিকে বরণ এগিয়ে  
যেতে দিচ্ছে।

কবিতার স্রষ্টা এইজন্য এমন একটি স্বতঃসিদ্ধ ঘটনা যাকে মেনে নিতেই  
হবে। চরিত্র এখন, এই মনোভবে কবিতার কবিতার শর্তে বন্ধে এসেছে।  
এমন কি অলংকারশাস্ত্রের কাব্যানুশাসন দিয়ে তার উপর সেন্সর জারি করা  
চলবে না। কোন স্থায়ী ভাব নিয়ে একটি কবিতা লেখা হবে অথবা কোন ছন্দে  
তার বিন্যাস ঘটবে এসব বিবেচনার দিন বিদায়োন্মুখ। অলংকারশাস্ত্র  
পারঙ্গম আমার বন্ধু দীপকর দাশগুপ্ত ঐ শাস্ত্র সম্বন্ধে তাঁর কন্যা মৌ  
(জ. ১৯৬৮) 'অলিঙ্গ'র পূর্বোক্ত সংখ্যায় প্রকাশিত 'মথ' দীর্ঘায়ত কবিতায়  
আখ্যায়িকা ও লীরিক জড়িয়ে দিয়েই ক্রান্ত হননি, গদ্যবন্ধ ও বিভিন্ন ছন্দ  
দ্রুতগতি তুলির টানে সমীকৃত করে যে ভাবে মিশ্রকল্প গড়ে তুলেছেন ক'দিন আগে  
পর্যন্তও সেরকম দঃসাহসিক দৃষ্টান্ত আমরা তেমন দেখিনি। ঐ কবিতায়  
একটির পর একটি মনোভবের জগৎ উন্মোচিত হয়ে চলেছে এবং তাদের দাবিতেই  
এমন আয়োজনের প্রাসঙ্গিকতা আছে। শেষ পর্যন্ত কবিতাটি যে তার শেষোদ্দি-  
ষ্টায় পৌঁছেতে পারেনি, তার কারণ কবিতার একেবারে শেষ দিকে শ্রীমতী মৌ  
আচম্কা অনেকক্ষণ ধরে, অর্থপূর্ণ পাঠকের কাছে সুবোধ্য হয়ে ওঠার তাগিদে,  
একটি বিশেষ বক্তব্যের কাছে কবিতার মূল্যকে গণিত করেছেন। কিন্তু তাঁর  
অন্যান্য কিছু মিতায়ত কবিতায় মূল্যের বলয় আরো সার্থকভাবে তাঁর হয়েছে  
বলে যেন মনে হয়। প্রতিষ্ঠিতদের মধ্যে সুরজিত ঘোষ-মল্লিকা সেনগুপ্ত-  
মৃদুল দাশগুপ্ত থেকে শুরু করে জয়দেব বসু-বাপী সমাদার-দুর্গা দত্তের  
কবিতায় কবিতার এই মূল্যবোধের অনিবার্ণ ব্যাপ্ত হয়ে আছে।

ঠিক সুস্থায়ী ভাবনা বা সংস্কার নয়, সম্ভারী প্রবণতার আজ কবিতার  
প্রবাহ গতিরূপময়। একবার পরামর্শ আদ্যেই এরকম নয় যে এই স্রোতের  
দাপটে লেখা অধিকাংশ কবিতাই উদ্ভীর্ণ হচ্ছে। এ কথা বলার প্রণোদনা  
শব্দ এটুকুই, সুন্দরের স্থানে প্রতিষ্ঠিত আজ আগের চেয়ে আরো নম্র হয়ে  
এসেছে। এরি মধ্যে থেকে নতুনতর সুন্দরের প্রত্যয় জন্মান। সেই প্রক্রিয়ায়  
ব্যাকরণ বা প্রকরণের প্রস্তুতি সম্পন্ন ক'রে তবেই তাদের নিয়ে আরো  
ভাঙাচোরা করলে কোনো অসংগতি দেখিনা। সেই কাজে তরুণতম কবিদের  
পক্ষে পটভূমিকে আরো তর্জনভাবে জরিপ করে নিয়ে তারপর সম্ভারীগুলিকে  
নিয়ে নিঃগত খেলাটাই জরুরি। কিন্তু এই মনোভবে আরো জরুরি আতি  
বোধহয় এই যে, সাম্প্রতিক কবিতার বিদগ্ধ সমালোচকেরা যে তাঁর পূর্বোক্ত  
তাম্রা বর্ণ বা ক্যাটিগরিগুলি কিছুটা শমিত রেখে এই কবিতার সমালোচনার  
নতুন ভাষা অর্জন করে নেন। কেননা, আজ আমাদের মতো প্রকটভাবে  
চোখে পড়ছে সেটা কবিতার সংকট নয়, কবিতার সমালোচনার ক্ষমতা দশা!

**স্রোত ও শিকড় : একটি সংলাপ**



## শিকড় সংলাপ

কালীকৃষ্ণ :...সম্প্রতি যে কথাটা আমরা আলোচনা করতাম নিজেদের মধ্যে যে ‘আধুনিক কবিতা’ এই শব্দবন্ধ এখনো আর ব্যবহার করা উচিত হচ্ছে কিনা। এ প্রশ্ন করার কারণ হচ্ছে যে, আমরা তো বাংলা ভাষায় বিশেষ করে রবীন্দ্রনাথের পরবর্তী সময় থেকে আধুনিক সময় পর্যন্ত অনেক কবি, অনেক ধরনের কবিতা, অনেক ভাবধারা, ব্যক্তিগত কবিতা, অবজেক্টিভ কবিতা, নানা ধরনের মিলেমিশে রয়েছে দেখছি...সমস্ত ব্যাপারটাকে ‘আধুনিক কবিতা’ বলে আর কতখানি ঠিক ঠিক ব্যাখ্যা করা যাচ্ছে ?

অলোকরঞ্জন : এই প্রশ্নটার দুটো দিক আছে। একটা হচ্ছে যে ‘আধুনিক’ শব্দটা প্রযোজ্য কি না, কিংবা কবিতার সঙ্গে এই লেবেলটা এখনো চলে কি না। আজ এটা একটা থিয়োরিগত প্রশ্নই বটে। এর সঙ্গে প্রযুক্তিগত প্রশ্ন : যা লেখা চলছে তাকে আধুনিক বলা যাবে কি না। আমার মনে হয় এখন এই পর্বে যা লেখা হচ্ছে তাকে আমি ‘আধুনিক’ ছাড়া অন্য কোনো অভিধায় চিহ্নিত করতে পারছি না যেহেতু আর কোনো বিকল্প পাচ্ছি না। এখন এটা ঠিকই যে আধুনিক শব্দের দ্যোতনা অনেক পাল্টেছে। রঙ্গলাল যখন এই শব্দ ব্যবহার করেছিলেন, বোদলেয়ারের সময় যখন এই শব্দ ব্যবহৃত হচ্ছিল, কল্লোল যুগে যে অর্থে ব্যবহৃত হয়েছে, অথবা চল্লিশের দশকে যে অর্থে ব্যবহার ঘটেছে, এই সমস্ত অনুষঙ্গের সমবায়ে এই শব্দটার ভেতরে ভেতরে আমরা একটা বিবর্তমান ব্যাপার লক্ষ্য করি...এই শব্দটা আমার মনে হয় মূলতঃ জঙ্গম থেকে গেছে। এবং যেমন প্রেমচন্দ ভারতীয় সাহিত্যের সংজ্ঞা দিতে গিয়ে এটা খুব মোটামুটি ব্যাপার বলেছেন, গ্রাহ্য হয়তো নয় ভবদু

সংজ্ঞাটি আমার খুব ভাল লাগে—যা কিছু ভারতবর্ষে আজকে লেখা হচ্ছে তাই ভারতীয় সাহিত্য। ঠিক তেমনি আমি বলব যে এখন যা লেখা হচ্ছে তাকে আমি আধুনিক সাহিত্য বলতে পারি এই অর্থে যে যদিও, ব্যক্তিগত রচনা বা অন্যান্য ভাবগত রচনা এমন কিছু লেখা হচ্ছে যা আধুনিকতার মূল সূত্রের হয়তো কখনো কখনো পরিপন্থী। কিন্তু আমার এই অর্থে মনে হয় আমরা যে সমস্ত বাপন করছি কোনো না কোনোভাবে কবিরা তারই অংশীদার হিসেবে নিজেদের অভিজ্ঞতা বিচ্ছুরিত হতে দিচ্ছেন। কেউ কেউ তাই ‘একালের কবিতা’ বা ‘সাম্প্রতিক কবিতা’ বলে এই কবিতাগুলিকে চিহ্নিত করছেন। মারাঠি ভাষায় একটা খুব সুবিধা আছে যেমন সাম্প্রতিক এবং সমকালীন সাম্প্রতিক এবং আধুনিক এই শব্দগুলি অনেক সময় পরস্পরপার্শ্বী হয়েছে। আমাদের এই সুবিধে নেই। আমরা ‘সাম্প্রতিক’ শব্দটিকে ভাবগত একটা তাৎপর্য দেওয়ার চেয়ে কালগত তাৎপর্য বেশি দিয়েছি। সেখানে আমরা যদি ‘আধুনিক’ শব্দটাকে ভাবগত এবং রূপগত এই দুটি দিকের একটা সমন্বয় হিসেবে দেখি তাহলে আমি বলব যে এই শব্দ আমাদের গ্রহণ করা ভাল, যে অর্থে ডে-লুইস বা ম্যাকলিশ করেছেন, রবীন্দ্রনাথও সেই দিকে গিয়েছেন। চিরদিনের আধুনিকতা অর্থাৎ এখন যা লেখা হচ্ছে এর মধ্যে থেকে নিশ্চয়ই একটা বাছাই হয়ে উঠছে। এই বাছাই আরো যখন হতে থাকবে উত্তরকালে তখনই বোঝা যাবে যে এর কতোটা অংশ বিরোধাক্রমিক হিসেবে আধুনিক, যথার্থভাবে আধুনিক থেকে গেছে...আমি এখনও পৰ্যন্ত এই শব্দের কোনো প্রতিকল্প পাচ্ছি না যার সাহায্যে আমি বুঝিয়ে দিতে পারি এই স্বাধীনতার যুগে যা রচিত হচ্ছে, যেখানে মধ্যযুগের সেই অশুভ উত্তরাধিকারটা আর নেই, যেখানে আমরা প্রত্যেকেই খুঁজি বিব কিছুর তৈরি করছি যে অর্থে শিলার সেই প্রাকৃত এবং ভাবাপ্রাপ্ত কবিতায় একটা পার্থক্য করেছিলেন—আগে এরকম পার্থক্য করা দরকার, অবজ্ঞাক্রমিক এবং সাবজেক্টিভ নাইভ এবং সেন্সিটিভিটিসেই জ্ঞানগায় প্রাগ আধুনিক, আধুনিক। এই শব্দগুলো এখনো ব্যবহার করা হচ্ছে কিন্তু আমাদের একটু সতর্ক হতে হবে যে এই ব্যাপারে অন্তত একটি কালগত নিশানা...প্রস্থানভূমিকা থেকে বেঁধে দেওয়া, যখন আমি বলছি সুধীন্দ্রনাথ আধুনিক শব্দটিকে ব্যবহার করেন এবং তারাপদ মনোপাধ্যায় আধুনিক বাংলা কবিতা শব্দবন্ধ ব্যবহার করেও ঈশ্বর গুপ্ত পৰ্যন্ত এসে থমকে দাঁড়ান। তখন আমাদের বলতেই হবে, ‘না, আমরা সুন্দর মনোহর’ ইত্যাদি।

কালক্রম : ...এক সময় এই শব্দ ব্যবহার করা ছাড়া আমাদের উপায় ছিলনা যেহেতু রবীন্দ্র-অনুসারী কবিরা তখনও যে ধরনের কবিতা লিখছিলেন

এবং তার পাশাপাশি মারাত্মক অন্যধরণের কবিতাও জীবনানন্দ, বিষ্ণু দে এঁরা এমনভাবে লিখছিলেন যখন এঁদের কবিতা ‘আধুনিক কবিতা’ এটা বলে আমাদের বোঝানো ছাড়া উপায় ছিল না আমরা কোন কবিতার কথা ভাবছি... কেননা তখন পাশাপাশি রবীন্দ্র-অনুসারী কবিতা একধরনের বলা যায় কিছুটা অক্ষম কবিদেরই হাতে চলছিল। এখন আমাদের এই ৪০/৫০ বছর কেটে যাওয়ার পর, এখন আর সেই-রকমভাবে কনফিউজ করবার কোনো সুযোগ নেই এবং যেহেতু সুযোগ নেই সেইজন্য আমাদের প্রস্তাব হচ্ছে ‘আধুনিক কবিতা’র জায়গায় আমরা শুধু ‘কবিতা’-ই বলি, এবং এখনো সেই সমস্ত প্রবলেম রয়েছে অর্থাৎ কারো কবিতা রোম্যান্টিক, কারো কবিতা অ্যান্টি-রোম্যান্টিক, কারো কবিতা সাব্‌জেক্টিভ, কারো কবিতা অব্‌জেক্টিভ অর্থাৎ আগে যে সমস্যাগুলো ছিল সেই সমস্যাগুলো এখনো এসে যাচ্ছে। সেইজন্যে এই সমস্ত টার্মগুলো ব্যবহার করা ছাড়া আমাদের কোনো উপায় থাকছে না। শুধুমাত্র ‘আধুনিক’ বলে আমরা সমস্ত ব্যাপারটাকে বোঝাতে পারছি না। এই জন্য আমাদের ‘আধুনিক গান’-এর মতো বিশেষ করে ‘আধুনিক কবিতা’ ব্যবহার করতে মাঝে মাঝে সংকোচ হয়।

অলোকরঞ্জন : আমি জানি আমাদের হয়তো মাঝে মাঝে একটুকু সংহত হতে হবে। এখানে আমার একটা কথা আছে, যেমন, আমরা যদি লোকসংগীত এই শব্দটাকে নিই বা ‘টোক্‌রা শিল্প’ তার ঘে একটা ধারা চলছে সেই ধারাটাকে, মোটামুটি সেই ধরনের একটি ধারাকে আমরা চিহ্নিত করছি। ‘আধুনিক কবিতা,’ ধরুন ‘আধুনিক গান,’ শব্দটা এখনো চলছে। ‘রম্যগীতি’ শব্দটি এখনই ঝরে গেছে এটা লক্ষ্য করছি। ‘আধুনিক’ গান এখনো চলছে...ভাগ্যিস অতি আধুনিক শব্দটা এখন বাদ গেছে...এখন আমরা লক্ষ্য করছি এর আগেও তো যে ভাগগুলো ছিল, বর্গীকরণগুলো ছিল...এঞ্জরা পাউন্ড একরকম লিখছেন, ইয়েট্‌স আবার একরকম লিখছেন...এগুলো ছিল...সেই তারই মধ্য দিয়ে আমরা এখন একটা মানদণ্ড প্রয়োগ করতে পারি যে যদি আমাদের সময়ের কারো-কারো কবিতায় এই ব্যাপারটা ঘটে যায় এবং যেটা মাঝে মাঝে ঘটছে হয়তো—যে আধুনিক মাত্রা এবং মনন আসে তাকে আমরা যদি প্রাগাধুনিক বা অনাধুনিক বলে শনাক্ত করি—তাতে একটা স্তরবিধে আসে—সেই স্তরবিধা হলো তাতে আমরা—সমালোচনার একটা শর্ত-কোণ ব্যবহার করলাম কিন্তু এর অভাবে আমরা যদি এই মনুহুতেই, আমি জানিনা সে সময় এসেছে কিনা—তার অভিধায় অন্তর্গত করি তাহলে কিন্তু এখন বা লেখা হচ্ছে তাকে একটা চিরায়ত সম্মান দিয়ে দেওয়া হয়। কবিতা বললে কিন্তু আমার

মনে হয় অনেক সময় পদ্যকল্প রচনা-কেও একটা গুরুত্বপূর্ণ মৰ্যাদা দিয়ে দেওয়া হয়। তাহলে মনে হয় যে চিরায়ত ধারায় দাস্তে, গোয়েটে কিংবা হাইনে কিংবা হোয়াডারলিন, কিংবা মধুসূদন কিংবা রবীন্দ্রনাথ বা জীবনানন্দ লিখে এসেছেন সেই ধারার মধ্যে বোধ হয় এখন যেটা লেখা হচ্ছে সেটা অন্তর্গত হয়ে গেল। কিন্তু যে মনুহতে আমরা 'আধুনিক কবিতা' বলছি সেই মনুহতে অন্তত বড় একটা বিরোধভাসের চেহারা আমরা পাচ্ছি। আমার মনে হয় প্রতিটি শব্দই সমালোচনার একটা ধরিয়ে দেওয়ার সূত্র মাত্র। কিন্তু আমারও নিশ্চয় একটা পক্ষপাত আছে একে 'কবিতা' বলার... অন্তত আজকে এই চল্লিশের যুগের কবিতা যা এখন বন্ধুতে পারছি যা থেকে গেছে তাকে যদি আমরা বলি, যেমন অরুণকুমার সরকারের কোনো-কোনো কবিতা আমরা যদি ধরি যা থেকে গেছে... তাঁর সব কবিতা নয় কোনো কোনো কবিতা থেকে গেছে... সেই কবিতাগুলি যদি আধুনিক বলি এবং যে কবিতা থাকেনি তাকে আমরা 'কবিতা' বলে চিহ্নিত করতে পারছি কিনা সে প্রশ্নও আসবে... কাজেই এই চিহ্নায়ন সমালোচনার... সমালোচকের কতগুলো বর্গের সুবিধের জন্য এইগুলি—যেমন দশক বিভাগের ব্যাপারটাও আর কি।

কালীকৃষ্ণ : তাহলে বলছেন এর প্রয়োজন আছে...

অলোকরঞ্জন : অন্যতর উপায় এই মনুহতে নেই আমাদের...

কালীকৃষ্ণ : আচ্ছা ঠিক আছে তাহলে আমরা এই প্রশ্ন থেকে অন্য প্রশ্নে আসি। আমাদের এখনকার প্রশ্ন হচ্ছে, এক ধরনের পারসোনাল পোয়েট্রি যাকে অনেকে প্রাইভেট পোয়েট্রি বলেন বা 'ব্যক্তিগত কবিতা' যদি বাংলায় অনুবাদ করলে দাঁড়ায়—এই কবিতা লেখার প্রতি একটা মারাত্মক ধরনের বোঁক দেখা যাচ্ছে... বাংলা কবিতায় আমরা অন্তত কিছু কিছু দেখতে পাচ্ছি... আপনারা লক্ষ্য করেছেন কি না জানি না—বিদেশেও আছে কি না জানি না... আমি তো বিদেশী কবিতা ততোখানি পড়ি না... তা এটা কি—এটার পক্ষে এবং বিপক্ষে দু'ধরনের দাবী আছে—একদিকের দাবীটা হচ্ছে এই যে এই কবিতা আরও মর্মাস্তিকভাবে একটা উপলব্ধির জগতে নিয়ে যায় এবং নিজের মন্থোমুখ হওয়ার ব্যাপারটা থাকে। আর এর বিরুদ্ধে যেটা যুক্তি সেটা হচ্ছে যে এই কবিতায় কবির দেখার পরিসরকে কমিয়ে এনে এনে একেবারে ব্যক্তিগত জগতে চলে যাচ্ছে এবং কবিতার কাজ করার সীমাটাকে কমিয়ে আনছে এবং এটা মারাত্মক ক্ষতিকারক হচ্ছে। এ ব্যাপারে একটু কিছু বলুন।

অলোকরঞ্জন : কবি-অভিজ্ঞতার প্রধান ভিত্তিই তো ব্যক্তি-অভিজ্ঞতা। এখন আমাদের দেখতে হচ্ছে এই, যেটা আমাদের অলংকারশাস্ত্রের একেবারে

ক্লিশে-কলহিত দুটো শব্দ ব্যবহার করাছি...ভাব কোথায় রস-এ পরিণত হচ্ছে। এবং...কথাটা প্রায় অ্যাকাডেমিক শোনাচ্ছে কিন্তু যেখানে হচ্ছে না সেখানে সেই ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার ভার যদি ঝরিয়ে না দেওয়া যায় তাহলে কবিতার উত্তরণ হতে পারে না। এখন এটা খুবই সত্যি যেমন অনেক কবিতাই ব্যক্তিগত পর্যায়ে লেখা হচ্ছে এবং শেষ পর্যন্ত অভিব্যক্তিগত হচ্ছে না। নিশ্চয় 'ব্যক্তি' কথাটার মূল মানেই তো প্রকাশ, ব্যক্তি কথাটার মধ্যে অভিব্যক্তি কথাটা রয়েছে যে প্রকাশমান একটা সত্তা—প্রথম থেকেই সে অর্থে হয়তো, সেই দিক থেকে হয়তো, থেকে যাচ্ছে জৈব...জৈব বলতে আমি শব্দমাত্র বিশেষ ধরনের অভিজ্ঞতার বলয়ের কথা বলছি না যা মানুষ তার প্রাত্যহিক জীবনের প্রাক্কনে যার সঙ্গে মোকাবিলা করে। কিন্তু আমি বলছি এই অর্থে যে, যেখানে তার নিজস্ব অভিজ্ঞতা প্রকাশিত হয়...যদি প্রকাশ ঘটে যায়। আমি অধোরেখ রাখছি 'প্রকাশ' শব্দটাকে—তাহলে কোনো আপত্তি নেই। আর, তা নইলে যদি কোনো কবি শব্দমাত্র তার কতগুলি মর্জি-মুহূর্তকে আন্তর্জাতিক করে তুলতে চান বা সাব্‌জেক্টনাল করে তুলতে চান তাহলে আমাদের আপত্তি আছে এবং করবার জন্য অন্তত তার দৃষ্টিকোণের একটা দরকার আছে, সেইটে অনেক ক্ষেত্রেই থাকছে না। এখন বিদেশেও আমরা লক্ষ করি যেমন এনৎসেনসবার্গার বা গুন্টার গ্রাস এই কবিরা তাঁদের জীবনের বিপন্ন অভিজ্ঞতা, আনন্দের অভিজ্ঞতা, সংগ্রামের অভিজ্ঞতা আশ্চর্যভাবে ব্যবহার করেছেন কবিতায়। কিন্তু সেখানে ব্যক্তিগত ভাবাতিরেক ঝরিয়ে দিয়েছেন। আশ্চর্যভাবেই ঝরিয়ে দিয়েছেন। এইজন্য নয় যে সেটা অবৈধ, সেটা ভিত্তি। আর প্রত্যেক ভিত্তিরই একটা দূরবগাহ গোপনতা থাকে। এবং সেই গোপনতা যখন প্রকট হয় তখন যদি নাস্তানিক ভিত্তিতে সেটা না হয় তাহলে সেটা অনাস্তীর্ণ হতে বাধ্য। এখন প্রশ্ন, আমার প্রশ্ন নয়...আমার অনুমান হচ্ছে এইরকম যে, এই ধরনের ব্যক্তিগত কবিতা যা আমাদের এই মুহূর্তে প্রচুর লেখা হচ্ছে, যার ফলে আমার মনে হয়, কবিতার মান...ব্যক্তিগত কবিতার মান নিঃসন্দেহে ম্লান হচ্ছে। এ বিষয়ে আমার কোনো সন্দেহ নেই...এবং এখানে আমরা দেখতে পাচ্ছি এই কবিতাগুলি হয়ে উঠছে প্রাকৃত—প্রাকৃত, ভাবার্পিত নয়। এইটা হচ্ছে ব্যাপারটা...ঘড়ির কাঁটাটা ঘুরিয়ে দেওয়া হচ্ছে। আমি বলছি একটা সময় এসেছিল যখন এ নিয়ে খুব তর্কাতর্কি 'শতভিষা'র আগের দিকে হয়েছিল যে সেই মোহিতুলালের কবিতা দেহাত্মবাদ এখনো কাম্য কিনা—(এক একটা 'খাঁম' ধ্রুবপদের মতো ঘুরে আসে) পূর্ব বাংলার বাউলদের কবিতা পশ্চিম বাংলার বাউলদের কবিতায় আগে এবং পরে, দেহাত্মবাদ এবং



দেহতত্ত্ব তো এসেইছে এবং কায়াতত্ত্ব বা চর্যাপদে ছিল সে সমস্ত এসেছে, তবে একই ধর্মের সঙ্গে প্রস্বরের তফাতে তো আশ্চর্য্যভাবেই ঘটে গেছে...এবং সেখানে আমার বক্তব্য, কবিতায় এই প্রস্বর না থাকলে যে প্রস্বর বিষয় এবং বিষয়ীকে মিলিয়ে দেয়, দ্রব করে দেয় একটা মেরুদ্রুহতে সেইটে যদি না ঘটে তাহলে আমার মনে হয় আমাদের খুব দৃঢ়ভাবে বলা উচিত : আর যাই হোক তোমরা যা করছো সেটা কালোচিত নয়, কারণ কবিতার বয়স হয়েছে, সেই জায়গা থেকে সবাইকে শূন্য করতে হবে। এবং সে কথাতো অনেকেই বলে গেছেন...এটা কোনো নতুন কথা নয়।

কালীকৃষ্ণ : আমার মনে হয় ব্যাপারটা একধরনের আত্মমুড়কতার দাঁড়িয়ে যাচ্ছে...

অলোকরঞ্জন : এ বিষয়ে আমার কোনো সন্দেহ নেই।

কালীকৃষ্ণ : এবং এর ফলে অনেক পাঠকও চাইছেন না যে শূন্য মাত্র একজনের বিষাদের পেছনে ছোটো তাঁরা চাইবেন যেন তাদের চারপাশের পৃথিবীকে ঠিকভাবে দেখানো হয়...

মৃণাল : রিপ্রেজেন্ট করে...

অলোকরঞ্জন : হ্যাঁ হ্যাঁ

কালীকৃষ্ণ : আমার মনে হচ্ছে আপনি এরকমই বলতে চান...

অলোকরঞ্জন : হ্যাঁ, তাই।

কালীকৃষ্ণ : তাহলে এই প্রশ্নের চমৎকারই উত্তর পাওয়া গেল।

মৃণাল : কবিতা নানারকমেরই লেখা হচ্ছে। আমাদের চারপাশের বর্তমান সামাজিক বৈষম্য, স্বেচ্ছাচারিতা, দমনমূলক নীতি, রাজনৈতিক সচেতনতা ইত্যাদি নানারকম প্রতিক্রিয়া থেকেও কবিতায় আহরণ করবার অনেক কিছু আছে, অনেকে তা করেছেনও হয়তো। ব্যক্তিগত কবিতার পাশাপাশি কণ্টকোপিত কবিতা এবং স্বভাব কবিত্বময় কবিতাও টের লেখা হচ্ছে, দেখতে পাই। চার পাশের পৃথিবীর ছায়া তাতে কতটুকুই বা প্রতিফলিত হচ্ছে? কবিতায়, এখনকার কবিদের রচনায় বিশেষত, সেই সময়ের কথা কতটুকু থাকছে যে সময়ের মধ্য দিয়ে সে বেঁচে থাকছে, প্রতিদিন যার অস্তিত্ব বিপন্ন, কণ্ঠরুদ্ধ, বিচ্ছিন্নতার বোধে ক্লান্ত, অসহায়, পষাদ্দস্ত, একনায়ক আর স্বেচ্ছাচারিতার শিকার বাকে হতে হয় প্রতিদ্রুহতে, একজন প্রকৃত অর্থে সৃষ্টিশীল কবি এসব কিছুকে এড়িয়ে চলতে পারেন না কখনো (রবীন্দ্রনাথ পারেননি, ইয়েটস্ পারেননি —পারেননি জীবনানন্দ পর্যন্ত) অর্থাৎ আমার মতে প্রাচীন সামাজিক উপকরণ বা সোশাল কন্টেন্ট তথাকথিত প্রগতিবাদী কবি না হলেও নাস্তর্নিকভাবে কবিতার মধ্যে সঞ্চারিত হতে বাধ্য ঐকম প্রতিক্রিয়া বা উপকরণ আপনাদের পশ্চাতের অনেকের কবিতায়ই প্রায় দৃশ্য—এই

অভিযোগ আমি অনেকের কাছেই শুনছি...আলাদাভাবে আপনার প্রসঙ্গেও...এ বিষয়ে কিছু বলুন।

কালীকৃষ্ণ : এইসব ব্যাপারে বেশ করে রিয়্যাকটেড হচ্ছেন যারা এবং যাদের কবিতায় আমরা সোশাল কনটেন্ট অনেক বেশি পরিমাণ পাচ্ছি...বা সমাজের দিকগুলো পাচ্ছি—তাদের কাছে পাচ্ছি আবার অনেকের কাছে কম পাচ্ছি দু'ভাবেই কবিতা হচ্ছে। কিন্তু আমার বক্তব্য হচ্ছে কোনটা বেশি স্বাস্থ্যকর অর্থাৎ কোনটার প্রতি আমাদের সমর্থন থাকবে...

অলোকরঞ্জন : প্রশ্নগুলির বিস্তার এতো হয়েছে...আমি খুব সংক্ষেপে বলার চেষ্টা করছি আমার বিশ্বাস আমার সমকালীনদের মধ্যে অনেকের মধ্যে তো বটেই...যখন ভিরেংনাম নিয়ে ব্যাপারটা শুরু হলো...যখন হো-চি-মিনকে আমাদের দেশে সত্যিই দেওয়ানি করা হলো...তারপরে তো মাও-সে-তুং এলেন, এমার্জেন্সি ঘটলো...এই সমস্ত পর্বের সঙ্গে আমি বিনীতভাবে যুক্ত থেকেছি...আমার ছেলেবেলায় নিশ্চয় পাটি' বলতে কমিউনিস্ট পাটি' বোঝাতো...তখন সেই ঘোণি-রণদিভের সময়; সে সময় আমি নিতান্ত কিশোর হিসেবে যুক্ত থেকেছি এবং এটা ঠিকই যে যখন আমি 'ডাস্ কাপিটাল' পড়ে উঠেছি তখন আমার মনে হয়েছে এর পুরোটাই ঠিক আমার রাস্তা নয়। খুব প্রমথের উদাহরণ আছে...হোল্ডারলীনের কবিতায় গোপন বিদ্রোহ ছিল—তার সঙ্গে মার্কসের জানা শোনাও ছিল...কিন্তু তা সন্তেদও কবিতাকে একটা জায়গায় নিঃসন্দেহে আলাদা করতে হয়...যেমন কবিতা শুধুমাত্র তত্ত্বনির্ভরিক হয় না, ডাইডাক্টিক হয় না তেমনি কবিতা অনেক সময় খুব ভালো রাজনৈতিক কবিতাও apolitical...অ-রাজনৈতিক হয়ে যায়, তাকে হতে হয়, এটা আমরা লক্ষ্য করেছি। এখন তো এরিশ ফ্রীড যিনি সব থেকে বড়ো বিশ্বের রাজনৈতিক কবি হিসেবে নিন্দিত তিনি বলেন, 'একটি প্রেমের কবিতার ভিতরেও রাজনীতির ব্যাপারটা আশ্চর্যভাবে লুকিয়ে থাকতে পারে।' এখন আপনারা লক্ষ্য করবেন বিশেষ করে এই জিনিসটা ঘটেছে বাংলা সাহিত্যে এমার্জেন্সির সময় থেকে যে, কবিতার একটা সামাজিক রাজনৈতিক মাত্রা খুব উচ্চারিত হয়েছে এবং আপনারা আমার বন্ধু হিসেবে বোধহয় এটা জানেন...সে সময় একমাত্র আমিই ইন্দিরা গান্ধীর সঙ্গে একটা মোকাবিলায় নেমেছিলাম এবং সেই মোকাবিলার অনেক অভিঘাত ঘটেছে...আমার নিজের কবিতাতেও তার ফল ফলেছে বলে আমার মনে হয়। আমার 'গিলোটিনে আলপনা' থেকে বিশেষ করে আমি লক্ষ্য করি যে আমার কবিতায়...শাশ্বত হতে চাওয়া কবিতাগুলির পাশে বিশেষ করে সামাজিক অঙ্গীকারের কবিতা স্পষ্ট সেই ধারাটা চোখে আমার পড়ে, আমি যতোদূর জানি। এখন, তা

সন্তেদও আমি চেটা করেছি আজকে সম্ভব নয় নজরুল-স্বকাস্তের মতো করা... একমাত্র আমাদের পুজনীয় মানুষদের মধ্যে বীরেনদা সেটা ক'রে আসছেন তিনি তাৎক্ষণিককে ধরে রাখছেন সমস্ত কবিতাতেই প্রায়। আমার মনে হয় এ যুগের যখন সমস্ত ইতিহাস মূছে যাবে, তার পুষ্ঠাগুলি হারিয়ে যাবে, বীরেনদার কবিতাগুলি এই যুগের দলিল হয়ে থাকবে। এখন বীরেনদার কবিতা সম্পর্কেও, খুব প্রাধা নিয়ে বলছি, অনেক কবিতারই দলিল-মূল্য যতো থাকবে, শিল্প মূল্য তত থাকবে না। এবং সেখানেই আমার মনে হয়... আমি বীরেনদার কবিতার সম্প্রতি ইংরাজি অনুবাদ করতে গিয়ে দেখেছি... আমাকে অনেক কবিতা বাদ দিতে হয়েছে পৌনঃপুনিকতায় জঞ্জরিত কবিতা... বীরেনদাও সে বিষয়ে নিতান্ত সচেতন। কারণ তিনি অত্যন্ত আত্মচৈতন্য কবি... এখানে আমার একথাটা মনে হয় যে বিজ্ঞপ্তির শুরু না এনে কবিতাকে এক একটা বাক্যাংশের ভেতরে, চূর্ণ বাক্যাংশের ভেতরেও আমরা যে সমসাময়িক জীবন-যাত্রার ভেতর দিয়ে যাচ্ছি, আমি শুধু বাইরের কতগুলি ক্রাইসিস বা সংক্রান্তির কথা বলছি না... মানুষ যে সর্ব পৃথিবীর মানুষ আজ যে আয়ারল্যান্ডের বিষয়ে আমরা কালীকৃষ্ণ কবিতাটি পড়লাম আমি চমকে গেছি, আমি নশ্বিত হয়েছি এই কবিতায়... কালীকৃষ্ণ ছাড়া কেউ লেখেন?

মৃণাল : কালীকৃষ্ণ ছাড়া, সত্যিই আয়ারল্যান্ডের অনশনরত সোনারি চুলের কয়েকজন যুবকের এই মৃত্যুবরণের কথা এবং দুর্ঘটনা এমন শিল্প-সম্মতভাবে আর কেউ লেখেন... অন্তত আমার চোখে পড়ে নি—

অলোকরঞ্জন : হ্যাঁ... আমার মনে হয় আজকে যে আশংকাটা হচ্ছে... আপনারা জানান... যেমন আমি রেষ্ট থেকে শুরু করে ক্রোয়স, বীরারমান এঁদের রচনা অনুবাদ পাশাপাশি করেছি, করে রাখছি এইজন্য যে এই ধারাটাও—এরা প্রতিবাদের কবি, অঙ্গীকারের কবি—কিন্তু এ বিষয়ে আমাদের সচেতন থাকতে হবে। আমি যে মূহুর্তে রেষ্ট অনুবাদ করেছি সে মূহুর্তে আবার সুরদাস করেছি। কেন? আমাকে অমিতাভ (গদ্য) এই প্রশ্ন করেছেন। এর উত্তর খুবই সোজা... আমাদের যতো ভক্ত কবি তাঁরা আবার ভয়ংকরভাবে বিপ্লবের কবি। এঁরা সমাজের সমস্ত বর্ণস্তর ভেঙে চুরে, চুরমার করে দিয়েছেন এবং কিন্তু... সমস্ত দিক থেকে করেছেন। এঁরা সত্যিকারের সমাজব্রুবকী ছিলেন... অ-সামাজিক ছিলেন... এঁরা সত্যিই আশ্চর্য-ভাবে আধুনিক মানুষ। এখন কথাটা হচ্ছে... এসব বাদ দিয়েও বলছি... আমি যেন কমিউনিস্টের কানাগাভিতে পর্ব্বাসিত না হই...। আমার প্রিয় প্রবন্ধ একজন শিল্পী মৃণাল সেনের যে দশাটা হয়েছে... ভয় হয়

...আমি 'একদিন প্রতিদিন' পর্বন্ত দেখেছি...কিন্তু দেখতে গিয়ে আমার মনে হয়েছে 'ভুবন সোম'-এর স্পর্শ কেন কোথাও নেই। আমার মনে হয়েছে যে শেষ মৃত্যুটাকে শয়নে স্বপনে প্রেমে অপ্রেমে সব সময়ই তাঁকে অঙ্গীকারের কথা বলতে হবে। আমরা জানি, বিশ্বের বিপ্লবীদের ইতিহাস পড়েছি আমরা। আমরা পাবলো নেরদার আত্মজীবনী পড়েছি, ব্রেশটের প্রেমের ইতিহাস জানি। আমরা বিশ্বের বিপ্লবীদের আত্মবিবরণী পেয়েছি—কোনো বড় বিপ্লবীই জীবনের সমগ্র প্যাটাৰ্ন থেকে নিজেদের বিচ্ছিন্ন করে নেন নি এবং এর মধ্যে অনেকেই কবিতাও লিখেছেন। এবং সেই কবিতার ভিতর থেকে আমাদের লক্ষ্য করতে হবে কোথায় সেই অতিরিক্ত মাত্রাটা থাকছে যেটাকে কীটস...আবার সেই পদ্রোহী কীটস-এর কথাই বলছি...ফাইন একসেস...একটা সূক্ষ্মতর অতিরিক্ত কোথায় থাকছে...। এখন আমার প্রসঙ্গে ফিরে আসি আমার কথা বারবার বলতে হচ্ছে। এ ছাড়া কোনো উপায় নেই যে, তা সত্ত্বেও আমি এই মর্মে নিদ্বন্দ্বভাবে সচেতন যে আমি এই সময়েরই বাসিন্দা। এই সময়ে জন্মেছি বলে আমি ভাগ্যবান। এই সময়ে প্রতিটি দিন আমি যাপন করতে পারছি বলে ঈশ্বরের কাছে আমি আজ্ঞানু কৃতজ্ঞ। এবং এই সময়ের প্রতিটি অমীমাসিত সমস্যার সঙ্গে আমাকে মোকাবিলা করতে হবে এবং এই কারণে আমার প্রথম দিকের রচনার আত্মতৃপ্তির সঙ্গে যে বিশ্বাস জড়িয়ে ছিল তার দূর্গ থেকে আমার মনে হয় বেরিয়ে এসেছি এবং এখানে আমার একটা আত্ম-উত্তরণের চ্যালেঞ্জ রয়েছে এবং সেখানে সামাজিক অঙ্গীকারের অভাব বোধহয় আমার কবিতায় নেই। আমি আমার পরের বই-এর উপনাম যেটা রেখেছি—কাজ চালানো নাম...সেটা হলো 'এ এক সময়।' এখানে সামাজিক অঙ্গীকারের কবিতাই বেশি। আমি কিছু ছাটাই করছি, ক'রে কতগুলি মাত্র রাখছি। কেননা এখানে তো শব্দমাত্র বিষয়ের তালিকা দিয়েই নয় যেমন বিষ্ণু দে-রও—এতো বড়ো কবি—তারও কবিতায় অনেক সময় ভয়ঙ্করভাবে বিষয় জর্জরিত সত্যোদ্ভাসিত তালিকা—যেমন বিশ্বচেতনার কথা বলতে গিয়ে জারগাগুলির নাম শব্দ এনেছেন এর তো কোনো দরকার নেই।

মৃণাল : লিষ্ট আমরা চাই না...

অলোকরঞ্জন : লিষ্ট আমরা চাই না...কিন্তু তা সত্ত্বেও যদি বলি আমার বন্ধুদের কাছে, শব্দার্থীদের কাছে, মনে হয় যে আমার কবিতায় সামাজিক অর্থে বাগদত্ত হবার ক্ষমতাটা ক্ষীণ, তাহ'লে সেটা নিশ্চয় আমরাই দুর্বলতা, নিশ্চয়ই সেটা পেঁছন্ন নি...

কালীকাক : তবে এই সঙ্গে একটা কথা আমি বলবো, আমাদের যে

political changes-এর ওপর বা পলিটিক্যাল ব্যাপারের ওপর একটা stand নেওয়া বা একটা জিনিসকে বড়ো ক'রে দেখানো এটা যেমন আছে...আবার যেটা অন্যদিক সেটাও সমান পরিমাণে গুরুত্বপূর্ণ... সেটা হ'চ্ছে মানুষের সঙ্গে মানুষের পারস্পরিক সম্পর্ক এবং সম্পর্কগুলো যে কিভাবে গড়ছে, কিভাবে ভাঙছে, সেটাও একটা social content-এরই দিক এবং এই দিকটা তো আপনার কবিতায় মারাত্মকভাবে আছে...বরং...যাকে খেলার ছলে আপনি নানাভাবে দেখছেন। যেমন 'আগম নিগম' কবিতাটাই ভাবা যাক যে, 'বুড়োরা খেলছে শিশুরা দেখছে', এটাও তো বারবার ক'রে আপনি দেখিয়েছেন...। এখন অন্য প্রশ্নে একটু আসি...সেটা হ'চ্ছে ইদানিংকালে আমাদের কিছুর বন্ধুরা বারবার ক'রে বলার চেষ্টা করছিলেন সাহিত্যের ইতিহাস আজকের ইতিহাস। এটা একজন বড়ো কবির উক্তি...নেরদা বোধহয়...নাকি... ?

মৃণাল : অনেকই বলেছেন একথাটা, অনেকে আবার বলছেন আজকাল —

কালীকৃষ্ণ : এখন এই কথাটার উপর তাঁরা খুব ঝোঁক দিচ্ছেন তাদের ঝোঁকের কারণটা হ'চ্ছে তারা বলছেন, যা-কিছুর আমাদের বলার সব বলা হ'য়ে গেছে। এখন শুধুমাত্র আজিক পাশ্টানো এবং আজিক পাশ্টালেই সাহিত্য নতুন হয়। এই কথাটা শুনে আমার নিজের মাঝে মাঝে খুব বিস্ময় লাগে যে আমাদের কথাও আসলে ফুরোয় নি এবং কথারও বিবর্তন হ'চ্ছে...আমাদের মূল্যবোধের বিবর্তন হ'চ্ছে...সেইজন্য শুধুমাত্র আজিকই নয়, ভাবধারারও ব্যাপার আছে...

অলোকরঞ্জন : এটা ভারি একটা চমৎকার প্রশ্ন। আমার খুব ভালো লাগছে।

এক সময়ে একথাটা ভালোরির টানে অনেকেই বলেছেন...

কালীকৃষ্ণ : মালার্মে'ও বলেছেন

অলোকরঞ্জন : মালার্মে' ঠিক এইভাবে বলেন নি

কালীকৃষ্ণ : ওরড'স...

অলোকরঞ্জন : হ্যাঁ...কিন্তু আজকে আমাদের মনে হচ্ছে এ কথাটা পর্বাণ্ড নয়, অন্তত যেভাবে দেখা হয় তার অনেকটাই ঠিক। কেননা শুধু যদি আজিক পাশ্টাবার ব্যাপারই থাকে তাহলে সেই কবিতা কখনো মহাশ্বে আক্রান্ত হতে পারে না। আমরা অনেক সময় জীবনানন্দের আকাঁড়া কবিতা সমস্ত যেগুলো আমরা দেখি, যেখানে আমরা এই ধরনের পঙ্ক্তি পাই : 'পৃথিবী অচল আজ তাদের স্তপরাশ' ছাড়া' এসব অনেক উচ্চারণের মধ্যে আশ্চর্য সমস্ত অমসৃণ পঙ্ক্তি রয়েছে তো ? কিন্তু তা সত্ত্বেও পরিণামী যে ব্যাপারটা...সমাপ্তি...মে সমাপ্তিটা ঘটছে শুধুমাত্র বিচ্ছিন্ন আজকের জন্য নয়। এখানে আমি একটা কথা

বলতে পারি, তা হ'লো, আঙ্গিক যেন না ভুলি। এখন আমাদের যুগের খুব বড়ো একজন নন্দনতাত্ত্বিক, তাঁর নাম আডর্নো...তিনি একটি ডায়ালেক্টিক্স-এর কথা বলছেন...তাঁর বইটা আমার হাতের কাছে আছে। তিনি form-এর কথা বলছেন, শিল্পরূপের কথা বলছেন... অমর্ত্য শিল্পরূপের কথা বলছেন এবং বলছেন শিল্পের মাধ্যমে সমাজের বাস্তবতা কিংবা বস্তুর বাস্তবতা ডায়ালেক্টিকে রূপান্তরিত হ'তে থাকবে কবিতার মধ্যে। কেউ যদি এখন থেকে নিজেকে বিবিক্ত ক'রে নেন, শূন্যমাত্র আঙ্গিকের চর্চা করেন...আঙ্গিকের চর্চা করে শূন্যমাত্র উপনিষদের কথা, বাইবেলের কথা, গীতার কথা নতুন ভাষায় পরিবেশন করেন সেখানে আমার মনে হয় না আমরা পূনর্গ'ব কোনো আয়তন পাবো। এটাও ঠিক শূন্য আঙ্গিকসর্বস্বতা এক চোরাবাড়ির মধ্যে নিয়ে যায় অঙ্গীকার-সর্বস্বতার মতো।

কালীকৃষ্ণ : যেমন ব্যক্তিগত কবিতাও...

অলোকরঞ্জন : হ্যাঁ, ব্যক্তিগত কবিতাও নিয়ে যেতে বাধ্য। ওই শীর্ণ চারুকলার অনশীলনে আমার মন একেবারেই সায় দেয় না। সেজন্য আমি এখন মনে করি কবিতার ওই আয়ত-সমগ্রতা কখনো কখনো একটু অনশীলিত ছেলেমানুষি ধরনে ভেঙে দেওয়া মাঝখানে ফর্মের বস্তুর একটি জানালাকে খুলে বেওয়া গেল...হাওয়া আসবে, আলো আসবে, অশ্বকর আসবে...সারা জগতের কতগুলো অনির্ণীত সমস্যা ঢুকে যাবে প্রকরণের ভিতর—এই ব্যাপারটা আমার মনে হয় রাখার খুব দরকার এখন।

কালীকৃষ্ণ : এই কথাটা আপনাকে জিজ্ঞাসা করার কারণ আমার এই যে, আঙ্গিকের ব্যাপার বলতে যা বোঝায় তা তো চূড়ান্তই আছে আপনার মধ্যে এবং একই সঙ্গে আছে বস্তুত content-এর দিক। শব্দাবলীই আপনি আঙ্গিককেও exhaustively কাজে লাগিয়েছেন এবং কখনোই আপনার ভাবধারা বা দৃষ্টিকোণ প্রতিক্রিয়াই সেগুলোতে সিরিসসলি আত' থেকেছেন...

অলোকরঞ্জন : আমার উদ্ভূত কি পর্যাপ্ত হয়েছে ?

কালীকৃষ্ণ : নিশ্চয়। আমাদের সঙ্গে তো মিললো কিন্তু আমরা যারা আঙ্গিক-টান্জিক নিয়ে খুব বেশি কাজ-টাজ করি নি আমরা একটু confused হতাম। এখন অন্য একটা প্রশ্নে আসি। এখন কবিত্ব বাজ'ত কবিতার সপক্ষে আবার একটা প্রচার...নানা দিক থেকে নানা ধরনের প্রচেষ্টাই তো হ'চ্ছে...এখন এই anti-poetry এটা নাকি এখন একটা শেষ আধুনিক ব্যাপার...কিভাবে এর সূত্রপাত এ বিষয়ে একটু বলুন—

অলোকরঞ্জন : এই anti-poetryর ব্যাপার আমার মতে এর একটা উৎস

রয়েছে। এটা ডাডাইস্টদের মধ্যেও ছিল। ডাডাইস্টদের কবিতা এইজন্য থেকে গেছে যে এতে আশ্চর্য চিত্র-সম্ভারও ছিল। anti-poetryর নানা রকম আমরা দেখতে পাই। এর প্রচার, এর প্রবর্তনা বারে বারেই ঘটেছে, প্রত্যেক দশকেই ঘটছে নানানভাবে...আমার মনে হয় এটা যতোটা বেশি euo-anglian কবিতার মধ্যে এসেছে আমাদের মধ্যে ততোটা বেশি সংক্রামিত হয়নি...যেমন যদি আমরা বলি হাংরিদের মধ্যে কিছুটা এই না-কবিতা বা প্রতি-কবিতার ব্যাপারটা ছিলো। এখন এই ধরনের কবিতা কি খুব বেশি লেখা হচ্ছে? আমি জিজ্ঞেস করছি আমাদের মধ্যে যারা লিখছেন, সজ্জল ইত্যাদি, এঁদের কবিতা কি আপনি anti-poetry বলবেন?

কালীকৃষ্ণ : সজ্জলের থেকেও বেশি বলবো...

অলোকরঞ্জন : পদ্যের তো এখন লেখে না...

কালীকৃষ্ণ : আমি বলবো বৃন্দদেব দাশগুপ্তর কথা।

অলোকরঞ্জন : হ্যাঁ...হ্যাঁ...বৃন্দদেব দাশগুপ্ত...বৃন্দদেব দাশগুপ্ত আমার মনে হয় একেবারে হাড়ে-মজায় রোমান্টিক কবি... এটা একটা তার সাময়িক মূদ্রা ব'লে মনে হয় যেটা প্রমাণ করছে তার ছবিগুলো। আমার মনে হয়, অন্যের কি ম'ন হয় জানি না, আমার মনে হয় এটা একটা অভিনীত মূদ্রা। anti-poetry ব'লে কিছু থাকতে পারে না, anti-prose ব'লে তো কিছু নেই! কবিতা, আমার মনে হয়, এই গ্রহের জন্মদিনে এসেছিল এবং আমার মনে হয়, এই গ্রহের মৃত্যুদিনেও থাকবে। anti-poetry ব'লে কিছু থাকবে না। আর anti-poetryতে আমি আরেকটা জিনিস লক্ষ্য করছি content-এর ব্যবহার প্রসঙ্গে এই কথাটার ব্যবহার হ'চ্ছে না...এটা লিরিকের ব্যবহার প্রসঙ্গে anti-poetryটা আসছে। সাজানোর ভেতরে anti-poetryর আদল আসছে। যেমন আগেও করেছেন হান্স আপ বা এরকম কোনো কোনো বড়ো কবি। কিন্তু ফিরে এসেছেন...যেমন পাউন ক্লে ক'রেছেন তিনি চিত্রী কবি। ক'রেছেন, কিন্তু ফিরে এসেছেন পরক্ষণে ওই অচলায়তনের মধ্য থেকে, যেহেতু ওই অচলায়তন সত্য নয়—চিরন্তন কবিতার দিকে।

[কালীকৃষ্ণ : স্বন্দর উত্তর পাওয়া গেল। তবে anti-poetry-র কথা যারা বলেন তাঁরা emotion ব্যবহারের যে রীতি তাঁরা সেই emphasis-টাকে একটু পাল্টাতে চান...যেন কোনো tense অবস্থায় বা কোনো রকম আবেগ-ত্যাগিত হ'য়ে লিখছেন না...তাঁরা যেন খুব ঠা'ন্ডা মাথায় একটা বস্তুর সঙ্গে অন্য বস্তুর সংস্পর্ক দেখাচ্ছেন...সেটা যেন কবিতাই নয়।

এইভাবে তারা শূন্য করেন, আসলে তারা কবিতাই লেখেন এবিষয়ে কোনো সন্দেহই নেই।

অলোকরঞ্জন : এখানে একটা কথা বলতে পারি কি ? যদি তাই করেন তো imagist-রাও তাই করেছিলেন এবং এটাও কোনো নতুন চাল নয়। এটা হ'লো অনেকটা ক্রিস্টালাইন কবিতা বা পরিষ্কৃত কবিতা। কাজেই এটাকে আমরা প্রতি-কবিতা ব'লে মেনে নেবো কেন ? এটা আমি বলবো একটা প্রচ্ছদ মাত্র...আর কিছুর না।

কালীকৃষ্ণ : যাক, এবার একটা অন্য প্রশ্নে আসি...আমার এক বন্ধুর সঙ্গে কালকেই কথা হ'চ্ছিল...সে বললো (এটা যে আমার খুব মনে হ'য়েছে তা না)...কথাটা হ'লো 'যৌবনবাউল'-এ আপনার যে—একটা নম্র মরমী, একটা অত্যন্ত আবেগী ব্যাপার ছিলো তা থেকে পরবর্তীকালে আপনার কবিতা abruptly change করেছে। এই change করার পেছনে কী কী কারণ থাকতে পারে—যদি আপনি পরিবর্তনকে স্বীকার করেন...মেনে নেন...

অলোকরঞ্জন : আমার নিজের মনে হয় না যে যৌবনবাউলের কবিতার পরবর্তী বিবর্তন আকস্মিকতার আক্রান্ত...এখন এই প্রশ্নটা হ'তে পারে যেমন অনেকেই জানেন ভার্জিনিয়া উল্ফ, জেমস জয়েসের সেই যে মগ্ন চেতনা-প্রবাহ তার অনুষঙ্গে একটা উপমা ব্যবহৃত হ'য়েছে যে জীবনে যে সমগ্রতা তা অলাভ-চক্রে সমগ্রতা...একটা অগ্নিমণালকে ঘোরালে মনে হয় একটা বস্তু আছে কিন্তু এতে বস্তুর প্রতিভাস আছে, বস্তু নেই। সে মূহুর্তে প্রতিমূহুর্তের বাস্তবতাই কিন্তু একটা সমগ্রতা নিয়ে আসে এবং লিরিক কবির ক্ষেত্রে এটা তো ভীষণভাবে সত্য যে, একটা মূহুর্তে যা বলছেন, পরের মূহুর্তে তা বলছেন না। আমরা দেখি—আমাদের যিনি খুব বড় কবি—সম্ভা-সঙ্গীতে যা বলছেন প্রভাত-সঙ্গীতে তা বলছেন না। আমাদের সব থেকে বড় কবি 'রোগশয্যায়' যা বলছেন 'আরোগ্য'তে তা বলছেন না। সব সময় একটা অজ্ঞপ্রতিবাদের ঐক্য রচনা করছেন। রবীন্দ্রনাথের কথা থেকেই আমি বললাম। তিনি এই শব্দবন্ধ ব্যবহার করেছেন আত্মপরিচয়-এ। এই মূহুর্তে যা বলছি তার প্রতিবাদ করা। Do I contradict myself? Yes, contradict myself. I Contain multitudes. এ কথাটা হুইটম্যান বলেছিলেন। ব্যক্তির মধ্যে অনেকগুলো বিশ্ব আছে। এইদিক থেকে আমার মনে হয় যে যৌবন-বাউলের কবিতা যখন প্রকাশিত হ'য়েছিল তখন খুব দিকৃত হ'য়েছিল। যখন 'রক্তাক্ত ঝরোখা' প্রকাশিত হয় তখন 'রক্তাক্ত ঝরোখা' খুব দিকৃত হ'য়েছিল অ্যাকাডেমিক মহলে। এরকম প্রত্যেক সময় আমি দেখেছি যে



সেই সময়...আমি কথাটা একটু বলবো...এতে আমার আপাত-অহংসারের হয়তো একটু ছাপ থাকবে...কথাটা, কখনোই পৃথিবীর শিক্ষিততম পাঠক ও অশিক্ষিততম কবিগণ সমকালীন নয়। একজন পাঠকের সমসাময়িক কালের কবিতাকে ধরতে পাঁচ দশ বছর অপেক্ষা করতে হয়। আমার নিজের মনে হয় আমি নিজে চেষ্টা করেছি কোনো কবিতার কথা পরবর্তী কোনো কবিতায় পুনরাবৃত্ত না করতে। এই জন্য যদি মনে হয় আমার কবিতার বিবর্তনে আকস্মিকতা এসেছে তাহলে আমি বলবো তাঁরা আমার কবিতার বহিঃস্থ বস্তু দিয়েই আমার কবিতাকে সনাক্ত করতে চেয়েছেন। এই থিসিসটা আমি আগে রেখেছিলাম—বস্তুকে কবিতা হয় না, কবিতারই বস্তুব্য...যেমন আমরা একটা বস্তুব্য নিয়ে লিখতে শুরু করি, যেমন দুঃসময় কবিতাটা...কিরকম একটা অদ্ভুত মড্-এ শুরু হয়েছিল যা একেবারে বিপরীত মুহূর্তে রূপান্তরিত হয়ে গেল শিখবার সময়। যেমন শ্রী একটা ডায়রীতে বলছেন, আমার স্বামীর মন আজ ভীষণ ভালো, তিনি একটা দুঃখের কবিতা লিখবেন। কবির নিজের সঙ্গে নিজের একটা আড়াআড়ি খেলা সংসময় চলছে...একটা কনকমিটেট ভারিএশন। একটা সংকালীন বৈপরীত্যের একটা ব্যাপার...এই খেলাটা চলছে। তিনি নিজেকে নানান ভাবে ঘুরিয়ে ঘুরিয়ে দেখেন—স্কেপের মতো। এই ঘুরিয়ে ঘুরিয়ে দেখার মুহূর্তে যদি মনে হয় তিনি বিবর্তিত হচ্ছেন না...একটা ছদ্ম-নাটকীয়তায় শূন্যমাত্র নিজেকে পরিবর্তিত করছেন তাহলে আমার মনে হয় একটু অবিচার করা হয়। কিন্তু যদি ভিতর থেকে দেখা হয়, আমার মনে হয় আমার কবিতার মধ্যেও একটা ধূলা, একটা ধ্বংসপদ আছে। জীবনের প্রতি বিশ্বাস, শোয়াইংজীর যাকে বলেছেন জীবন-প্রতীতি, লক্ষণ বোধহয় আমার কবিতায় কখনো নষ্ট হয়নি...যদি এইভাবে একটা সারমর্মের আকারে বলা যায়। এটা ঠিক আমি প্রতিটি কবিতায় একটা নতুন জগৎ তৈরী করতে চেয়েছি। এবং তার মধ্য থেকে একটা পারস্পর্য আবিষ্কার করার দায়িত্ব আমি ইস্কুল-মাস্টারের মতো সেটা বলে দেবো না...মনে হয় আমার সংবেদী পাঠক একদিন না একদিন আবিষ্কার করে নেবেন। এখন কালীকৃষ্ণ...

মৃণাল : আমিও মনে করিনা কোনো কবিরই একেবারেই আকস্মিকভাবে পরিবর্তন ঘটে...একটা যোগসূত্র থাকেই। একটা ধারা ঠিকই থেকে যায় এবং তা পূর্ববর্তী রচনাগুলি থেকেই পাওয়া যায়।

অলোকরণন : একটা সেতু থাকবেই...

মৃণাল : ফর্মের কিছু কিছু পরিবর্তন দেখে বলা উচিত না এটা একেবারেই আকস্মিক...আলাদা

অলোকরঞ্জন : যদি আমার স্বরাগ না থাকে তাহলে প্রশ্নটা উঠতে পারে...

মৃগাল : উঠতে পারে, অবশ্যই পারে—

অলোকরঞ্জন : এবং স্বরাগ মানে কি সবসময় আমাকে একইভাবে কথা বলতে হবে ? বদলের মধ্যেও একটা স্থিরতার সূত্র থাকবেই...

মৃগাল : সেটা খুঁজে নেবার বা বুঝে নেবার দায়িত্ব কবির নয়

অলোকরঞ্জন : সেই আমার মনে হয়...

কালীকৃষ্ণ : একটা কথা, অনেক গুরুত্বপূর্ণ কবি বা প্রধান কবিও বলেন, সেটা হলো যে, একজন আধুনিক কবি—(এই শব্দটাই ব্যবহার করছি)—যেহেতু নিজস্ব একটা জগৎ থেকে লেখেন সেইজন্য তার পক্ষে বার বার পাণ্টানো বা মারাত্মকভাবে পাণ্টানো প্রায় অসম্ভব এবং তিনি নাকি সেই শর্তেই বারবার একই জায়গায় থেকে যাওয়া, একই কেন্দ্রে থেকে যাওয়া...এটা তার নিয়তি। এবং যেহেতু তিনি একটি কেন্দ্রে থাকবেন সেইজন্য তাকে বার বার রিপিট করতেই হয়। আপনি কি মনে করেন এই তত্ত্ব ঠিক নয় ?

অলোকরঞ্জন : প্রশ্নটা আমার কাছে খুব স্পষ্ট হয়নি, তবু বলছি। কেন্দ্রতো আছেই এবং এই কেন্দ্র থেকে সরে যেতে হয় তাকে। এই সরে যাওয়াটা ফিরে আসার একটা অছিলাও বটে। এবং সেদিক থেকে আমার মনে হয় যে, তাহলে আমরা যেমন, রবীন্দ্রনাথের ছবি ছাড়া আজকে রবীন্দ্রনাথের কবিতা বুঝতে পারিনা...আমরা কি বলবো রবীন্দ্রনাথের ছবিতে রবীন্দ্রনাথ তাঁর কেন্দ্র থেকে সরে গিয়েছেন ? আমরা একথা বলতে পারিনা। বা রবীন্দ্রনাথ শেষ পর্বের কবিতায় তাঁর সমগ্র কবিতা থেকে সরে গিয়েছেন। আমি চক্রবর্তী ও বুদ্ধদেবের মধ্যে এই নিয়ে অনেক তর্ক লক্ষ্য করেছি। আমি সেই সব তর্কের সাক্ষী। যেখানে কেউ বলছেন শূন্য প্রথম পর্বের কবিতা ভালো, কেউ বলছেন দ্বিতীয় পর্বের কবিতা ভালো। এ বিচারগুলো প্রায় ভাবগত বিচার। এবং এর মধ্যে আমি একটি আমার প্রিয় উদাহরণ দিচ্ছি, যেমন আলোক সরকারের কবিতা। আলোক প্রথম দিক থেকে আজ পর্যন্ত নিজের ভঙ্গির কাছে, মন্দের কাছে বিশ্বস্ত থেকে গেছেন। কিন্তু এটা অনেকে লক্ষ্য করেন নি যে আলোক তাঁর ‘আলোকিত সম্মুখ’ থেকে আশ্চর্যভাবে গদ্যের যে জগৎ, শূন্যমাত্র পল্লীগাম্য জগৎ নয়, কিংবা আশ্রম নয়, তপোবনের জগৎ নয়, কিংবা মেটাক্জিক্যাল জগৎ নয়, যে জগৎ প্রাত্যহিক তার জগৎ...এটা আশ্চর্যভাবে চারপাশের রাস্তার সংসার, তার বেদনা, তার ক্লেশ এ সমস্ত ব্যাপার, প্রসঙ্গ, আলোকের পরবর্তীকালের কবিতায় আসছে। বাইরে থেকে ফর্মটা অনেক সময় এক বলে মনে হয়। কিন্তু সেখানেও দেখতে পাচ্ছি আলোকের কবিতার sprung-rhythm যেটা

ছিলো, ‘চট’জলদি’ ছন্দ, অবনষ্টাকুরের ভাষায় যদি বলি—সেটাও দেখছি তখন Prose-এর সঙ্গে বিবাহিত হচ্ছে। আবার কাছে এটা খুব স্বাস্থ্য কর লক্ষ্যণ বলে মনে হয়। যাকে নিয়ে এই প্রশ্নটা আমরা চূড়ান্তভাবে তুলেছিলাম—অরুণ মিত্র যাকে নিয়ে বারবার এই প্রশ্নটা উঠেছে...অরুণ মিত্রের কিছ্ অপ্রকাশিত কবিতা আমি পড়েছি—সেখানে লক্ষ করেছি তিনিও তাঁর আত্ম-বল্লভ থেকে বেরিয়ে আসছেন। এই বেরিয়ে আসার মানে কি? আমাদের কেন্দ্রটা তো শূন্য আমাদের মধ্যে নেই, তা নিজের বাইরেও রয়েছে। এবং আমরা একসময় যে কেন্দ্রটাকে অর্জন করেছিলাম সেই অর্জিত কেন্দ্রটাই যদি আমাদের একমাত্র কেন্দ্র হয়, জায়মান কেন্দ্রটা কোনো কিছ্ই না নয় তাহলে আমার কিছ্ই বলার নেই। আমার মনে হয় প্রত্যেক কবিই জায়মান কেন্দ্রের উপাসক।

কালীকৃষ্ণ : এবার আপনার প্রশ্ন একটু বলি। ছন্দের প্রশ্নটা মৃণাল হয়তো আরও ভালো বলবে...আমার মনে পড়ছে আপনি ‘যৌবনবাউল’-এর উৎসর্গে প্রতিজ্ঞা করেছিলেন ‘ছন্দ ছাড়বো না’ এবং ছাড়েনও নি। কিন্তু পরবর্তীকালের অনেক কবি ছন্দ না জেনেও বা জেনে হোক, ছন্দকে অবহেলা করেছেন...তা আপনার কি মনে হয় এইসব কবিতা পুরোটাই ব্যর্থ হয়েছে...নাকি এই কবিতাও কিছ্ কাজ করতে পেরেছে? আমার যেটা বক্তব্য তা হলো ছন্দোহীন কবিতা বা গদ্য-কে আপনি অপছন্দ করেন কি না...

অলোকরঞ্জন : ছন্দোহীন কবিতা কিংবা গদ্য-কবিতা এক নয়। গদ্য কবিতারও ছন্দ আছে। সেই একটা বিখ্যাত মার্কিনী উক্তি আছে ‘নেট্ না টাণ্ডিয়ে ব্যাডমিটন খেলা যায় না’—রবার্ট ফ্রস্টের কথা। ঠিক তেমনি ছন্দ না বিন্যস্ত ক’রে কবিতা লেখা সম্ভব নয়। ছন্দ শব্দটার মূল অর্থটা যদি নিই...আচ্ছাদন করার ব্যাপার—আরেকটা মনে হচ্ছে তার প্যাটার্ণ, নক্সা...একটা-না একটা নক্সা বা বাক্-স্পন্দের ব্যাপারটা থাকতে হবেই কবিতার। তা নইলে আমরা তাকে গদ্য থেকে আলাদা করতে পারবো না। তাহলে তা গদ্য হবে। গদ্য কথাটার একটা মানে ...গ্রীক অর্থে...এলোমেলো ব্যাপার। আমাদের মঙ্গলকাব্যের যুগে গদ্য কথাটার মানেই ছিলো : ‘হেন কথা গদ্য করি কহিলা স্ববর্তী’ অর্থঃ তরুণী ঠাট্টা করলেন। ঠাট্টা কেন? তার ফর্ম নেই বলে। কবিতার মধ্যে কিছ্...গদ্য কবিতার মধ্যে ফর্ম থাকতে বাধ্য। রবীন্দ্রনাথের গদ্য কবিতার বা পরবর্তীকালে গদ্যকবিতা লিখিত হতে দেখছি...যেমন অরুণ মিত্রের কিছ্ কিছ্ কবিতার...তা তাঁরা কাব্যছন্দটিকে ‘আরো অনেক-খানি বিস্তারিত করে দিলে গদ্যের মধ্যেই একে লুকিয়ে রাখছেন। গদ্য কবিতার আমি সেদিক থেকে পক্ষপাতী। গদ্যকবিতা মানে একটা

আত্ম-মহনের বিন্যাস নয়—একটানা স্বগতোক্তি উল্লাস নয়, গদ্য কবিতার মধ্যে একটা চ্যালেঞ্জ রয়েছে। ব্যক্তি বিশ্বের সঙ্গে বস্তু-বিশ্বের একটা মোকাবিলা তার মধ্যে হয় এবং গদ্য কবিতা এই দিক থেকে ভালো আরও হতে পারে আমার মনে হয় এই কারণে...যেটা আপনাদের মধ্যে...কারো মধ্যে আমি লক্ষ্য করেছি যে গদ্য কবিতার মধ্যে প্রাত্যহিক কথ্য বুলি অনায়াসে তুলে আনা যায়...আর আত্ম-অতিক্রান্তি হয় তার মধ্যে একটা ছন্দ আছে...যেটা আমরা এখনো সুভাষ মূখ্যোপাধ্যায়ের পরবর্তী কোনো কোনো কবিতায় পাই, যদিও তিনি কখনো কাব্যছন্দ থেকে বেরিয়ে আসেন নি। এবং মৃদুস্তির দিক থেকে আমি বলবো সত্যিই গদ্য কবিতার একটা দরকার রয়েছে। নইলে পয়সারে কথা বলতে গিয়ে কি যেন 'কেবলই জলের মতো ঘুরে ঘুরে একা কথা কয়'...আত্মকোন্দ্রকতাটা বেড়ে যায়, কেননা আমার সামনে এতোগুলি মডেল আছে...সেইজন্য...

মৃণাল : অনেক সময় আমার মনে হয়েছে তার যেন একটা লিমিটেশন থেকে যাচ্ছে অনেক ক্ষেত্রে পাকা ছন্দ জানেন এমন কবির এক্সপোজারটা গদ্যে ভালো হয়েছে...গদ্য কবিতা তাঁরই ভালো লিখতে পারেন বা পারছেন যারা ছন্দটাও অত্যন্ত ভালো জানেন।

কালীকৃষ্ণ : এ বিষয়ে আমার সন্দেহ আছে। আমার মনে হয় যেটা যে, যে ছন্দ বোঝে না তার পক্ষে গদ্যে লেখা প্রায় অসম্ভব, কিন্তু সব সময়ই যে অসম্ভব তা নয়। এমন হতেই পারে যে একজন লোক এক সময় সাংঘাতিক অভিজ্ঞতা বা মারাত্মক আবেগ থেকেও এমন একটা জিনিস এলোমেলোভাবে লিখলো যে তার মধ্যেও এমন কবিত্ব থাকতে পারে যে তা মারাত্মক নাড়া দিতে পারে।

মৃণাল : সাধারণত যারা নতুন কবিতা লিখছেন অনেকেই ধরেই গদ্যে লিখছেন তাদের ছন্দ লেখার অনুশীলনটাও পর্যন্ত নেই দেখা যায়...ফলে ছন্দোজ্ঞানহীন গদ্যচালের exposureটা কিন্তু কখনোই আমার কাছে গ্রহণীয় মনে হয়নি।

কালীকৃষ্ণ : অনেকেই ছন্দের চর্চা না করে, না জেনে এবং ছন্দ জানার দায়িত্ব নেই এটা ভেবেও গদ্যে লিখছেন। তাদের লেখালেখি কি একেবারেই সব ব্যর্থ হয়েছে?

অলোকরঞ্জন : নিশ্চয় ব্যর্থ হচ্ছে না। কিন্তু তাহলে কি আমি বলবো কমল কুমার মজুমদার একজন কবি? অ্যামিরেলের জান্নাত-এর অ্যামিরেল কি একজন কবি বা প্রস্তু কি একজন কবি? এঁরা নিঃসন্দেহে মহৎ কবিত্ব আক্রান্ত, কিন্তু কবিতা এঁরা লেখেন নি। এখানে একটা ভাফা আমায়ের করতে হচ্ছে। না করে উপায় নেই আমাদের।

**কালীকৃষ্ণ :** আচ্ছা এবার আমি যে প্রশ্নে আসছি অলোকদা তা হচ্ছে যে আপনি গত ১০।১২ বছর, প্রায় এক যুগ ধরে বিদেশে আছেন...আপনার বিদেশ বাস বা বাস্তুতা...এবং আপনি সবকিছু গ্রাস করে নিচ্ছেন আপনার কবিতার স্বার্থে...এটা ভাল লাগছে। এখন আমার যেটা প্রশ্ন : আপনার বিদেশে থাকার জন্য—অবশ্য আপনি বিদেশ স্বীকার করেন কিনা জানি না - অন্য পরিবেশ, অন্য ধরনের জীবনযাপনের জন্যে আপনার লেখা কতখানি পরিবর্তিত হচ্ছে বা অন্য রকম হচ্ছে কি না এ বিষয়ে আপনি একটু কিছু যদি বলেন—

**অলোকরঞ্জন :** এই প্রশ্ন আমাকে অনেকেই করেছেন ‘তোমার বাস কোথায় হে পথিক ? দেশে কি বিদেশে...’। আমার কাছে এই কথা শুনলে ঠিক এই লোড-শেডিং এর মূহুর্তে এটা খুব অবাস্তব লাগবে। তবু কালীকৃষ্ণ, মৃণাল আপনারা আমার ভায়ের মতো। ‘মতো’ শব্দটা ব্যবহার করলাম বলে অপমানিত হবেন না, কেননা এগুলো গদ্যর কতগুলো সীমাবদ্ধতা তবু আপনাদের কাছে আমার কতগুলো কথা কবুল করা ভাল। আমি মনে করি, কবিরা সবাই প্রবাসী-এবং স্ববাসী। এবং আমার কাছে এখন দেশ-বিদেশ দুটো একাকার হয়ে গিয়েছে। আমি জানিনা এমন কোনো কবিতা আছে কিনা যেখানে দেশ-বিদেশের এই সীমারেখাটা আছে। এটা হতে পারে আমি যে স্কুলে পড়েছি রবীন্দ্রনাথের তৈরি করা স্কুল—সেই স্কুল থেকেই হয়তো বিশ্বচেতনার ছিটেফোটা আমি পেয়েছি। খুব বড়ো মানুষ, আমাদের আলোচনায় আমি নামাঙ্কিত তাকে, গ্যোয়েটে সম্বন্ধে বলা হয় ‘বিশ্বকিশোর’.....শব্দটা তৈরিই তৈরী। আমার মনে বিশ্ববীক্ষার একটা বৃত্তিকা চিরদিনই ছিলো। এবং সেই সূত্রে আমি বিদেশে দিশ মতনই চলি। দেশে কখনো কখনো আমার চলনবলন বিদেশি মনে হতে পারে...এখন অনেক ‘দেশজ’ মূল্যবোধ অনেক সময় আমার বিদেশী বলে মনে হয়...গত কয়েক বছর ধরে আমি লক্ষ্য করছি, আমাদের দেশে বা তৃতীয় বিশ্বের কোনো কোনো অঞ্চলে দেশ-বিদেশের সীমারেখাটাকে এস্টারিশমেণ্টের দৌলতে চিহ্নিত করা হচ্ছে। আমার কাছে মনে হয় কবিতার অক্ষাংশের পাশাপাশি দ্রাঘিমাংশ একটা দিক রয়ে গেছে। কয়েক বছর আগে আলোককে বলেছিলাম বাংলাভাষায় বিশ্বকবিতা লেখা হবে। আলোক এ নিয়ে খুব উত্তেজিত হয়েছিলেন। পরে আলোক স্বীকার করেছিলেন। তার মানে এই নয় অন্যান্য ভাষায় যা লেখা হচ্ছে তাকে নকল করে লিখতে হবে.....আদৌ তা নয়। এইজন্য যে বাংলা কবিতার দিগন্তকে প্রসারিত করার জন্য ওই যে কতগুলো বিধিবদ্ধ উপকরণের মধ্যে ধরছে...এটাকে আমি বলি মূল্যবোধ-পদার্থ-কথা—আমি মূল্যবোধ-কথা

কথাটা ইচ্ছে করেই ব্যবহার করছি না যা শব্দ নিজের মন্থ দেখে নার্সিসাসের তৃপ্তি। এমন কি মৃণাল, আজ মারাঠি ভাষায় যে আশ্চর্য কবিতা লেখা হচ্ছে...এমনকি আমাদের বহু দিকৃত হিন্দি কবিতায় 'অজ্ঞেয়' যেসব কবিতা লিখেছেন আমরা সেইসব কবিতার সঙ্গে পরিচিত হতে চাই না। আমি বাদ দিলাম ইওরোপের কবিতার কথা। এখন প্রশ্নটা উঠছে যদি আমার কবিতার ভেতরে ভারতীয়তার মাত্রা না থাকে—খুব একজন বিরাট কবির কথা বেছে নিচ্ছি—স্বধীন্দ্রনাথ দত্ত তাঁর অনেক কবিতায় লক্ষ্য করি ইয়োরোপীয় মেজাজ প্রকাশ্যত বিচ্ছুরিত হয়েছে। সমর সেনের কবিতাও লক্ষ্য করি, এমন একটা urbanity, এমন একটা নাগরিকতা যা সত্যিই আন্তর্জাতিক...তার মধ্যে হয়তো ডেকাডে'স বা অবক্ষয়টা বেশী ছিলো। আমি মনে করি, একটা মন্থত্বের কবিতা যখন উদ্ভীর্ণ হয় তখন তা দেশকাল উদ্ভীর্ণ হয়ে যায়। কিন্তু, এই কবিতার শিকড় থাকে দেশকালের ভিতরে। আমি মনে করি, আমি দেশকালের নাগরিক এবং আমার কবিতার যেসব পরিবর্তন বা বিবর্তন ঘটেছে গত দশ বারো বছরে, সেই কবিতাগুলি সম্পর্কে যদি এই প্রশ্ন তোলা যায় যে তা দেশকালের প্রসাদগুণ থেকে বঞ্চিত, যদি এটা প্রমাণিত হয়, আমি নিশ্চয় প্রতি-প্রমাণ রাখতে যাবো না—আমি শুনবো সে কথা। কিন্তু, হয়তো মানবো না। মাটির সঙ্গেই আমার যে যোগ তার বিজ্ঞাপন কিভাবে দেবো? যদি তা আমার চর্চার মধ্যে না প্রকাশ পায় তাহলে তার কোনো মানে নেই। আমি জানি আমি যখন এখানে থাকি বা ওখানে থাকি—দুটো থাকার মধ্যে যদি কোনো বিভাজন দেখতে পাই তবে আমি এ প্রশ্নটা করবো। প্রত্যেকেই তার নিজের জায়গায় বাস করে। যেমন কালীকৃষ্ণ তার কলকাতায় বাস করে, মৃণাল তার বড়ো বন্দু হওয়া সত্ত্বেও তার নিজস্ব কলকাতায় বাস করে। প্রত্যেকেই যে দেশকালেই থাকুক তার নিজের মতো করেই সেখানে থাকে। আমি জার্মানিতে প্রধানমন্ত্রী জীবনযাত্রার মধ্যে থাকিনা...আমার বিনীত থাকার যে ইতিহাস সেখানে আমরা পুরো দিশি ভাবেই থাকি। আমাদের স্বদেশ থেকে প্রচুর মানব তাঁরা যান—আমাদের যে-ডেরা সেখানে সম্পূর্ণভাবেই শব্দ দিশি ব্যাপার, অনেকেই আমাদের প্রশ্ন করেন, 'একি তোমাদের কিছই—এখানকার স্থানীয় কিছই নেই কেন?' এখন প্রশ্ন, যদি আমি একাট মন্থত্বের জন্য কলকাতার মাড়োয়াড়ির একটা গদি আকড়ে বসে থাকতুম তাহলে কী হতো?

**কালীকৃষ্ণ :** আমার প্রশ্নটা আপনি অনেক উচ্চতা নিয়ে ব্যাখ্যা করেছেন—  
এতে লাভই হলো। আমাদের কাছে সত্যিই বিদেশ আছে বেননা

আমরা চিরকাল এদেশে আছি এবং থাকবো। স্বভাবতই আমাদের কাছে ইওরোপ বিদেশ-ই। যদিও একথাও ঠিক যে আমরা শৃঙ্গার রবীন্দ্রনাথ পড়ে বা জীবনানন্দ পড়ে কবিতা লিখছি না—আমরা পাশাপাশি কাফ্কা পড়েছি এবং তাঁর কাছেও আমাদের ঋণ কিছু কম নয়। এলিয়ট বা যে কোনো কবির কাছেই আমাদের ঋণ। এ বিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই। কিন্তু আমার যেটা সামান্য প্রশ্ন সেটা হচ্ছে যে বিদেশে থাকার জন্যই আপনার পরিবর্তন কিছু হচ্ছে কি না। এটা নিশ্চয়ই আপনি প্রভিলেজ হিসেবেই ব্যবহার করছেন...এই মূহুর্তের জার্মান কবিতা, এই মূহুর্তে বিশ্বব্যাপারের চিন্তা এবং ইয়োহান্নেসের অন্যান্য ভাষার কবিতা বাংলা কবিতার পাশাপাশি পড়তে পারছেন। এতে নিশ্চয় আপনার লাভই হচ্ছে।

মৃণাল : যেমন এই প্রসঙ্গে আমি আপনার 'মুক্তি' কবিতাটির কথা বলতে পারি—কবিতাটির নিহিত তাৎপর্য ও বাস্তব পরিণাম যতোটা ব্যক্তিগতভাবে দেখার ও প্রকাশ করার সুযোগ ঘটেছে তা কী সম্ভব হতো এদেশের মাটিতে বসে, কল্পনায় ?

কালীকৃষ্ণ : আরবের মরুভূমির ওপর দিয়ে উড়ে না গেলে নিশ্চয় 'মুসাফির' কবিতাটি লিখতে পারতেন না।

অলোকরঞ্জন : এটা শূনে খুব ভাল লাগছে। এটা তো আমারও অর্জন হয়েছে।

মৃণাল : এবং ধরুন 'লোপামুদ্রা' কবিতাটি। সম্ভব হতো কী যদি না পটভূমি হিসাবে ইওরোপ বা বিদেশ-বাস আপনার মূল্যবোধে বৈচিত্র্য বা বৈপরীত্য না ঘটাতো ?

অলোকরঞ্জন : পারতাম না, ওটা এখানে লিখতে পারতাম না। আমি এখানে একটা কথা যোগ করি, যদি আমি কোনো মূহুর্তে বন্ধুতে পারতাম আমার তথাকথিত বিদেশ-বাস আমার কষ্টরোধ করছে আমি সেই মূহুর্তেই সেই মাটি ছেড়ে চলে আসতাম। আমি দেখলাম মৃণাল, গত কয়েক বছরে আমার একটা মানসিকতা এসেছে, যেটা অনেকটা সেই কবীরের কবিতা পড়লে হয় না...আমি কেন ভয় করব ? আমারতো কারকে ভয় পাবার নেই। আমার রাষ্ট্রকে ভয় নেই, বড় বড় কর্তাদের ভয় নেই। যদি কেউ হঠাৎ আমার সমস্ত অধিকার কেড়ে নেয় তবু আমার কথা বলার অধিকার থাকবে। এই বার্তাবাহিনীর ব্যাপারটা ওদের খুব প্রবল। ওখানে যেমন এস্টার্নশমেন্টকে সমালোচনা করতে দেওয়া হয়, এদেশে তেমন হয় না। এর সঙ্গে একটা কথা আছে, আমি যে কাজগুলো করতে পারছি, গোয়েন্দা ও রবীন্দ্রনাথের ওপর যে কাজ আমি করতে পেরেছি—আপনারা দেখেছেন কিনা জানিনা—সে কাজ

আমি দেশে থেকে করতে পারতুম না। সেই কাজের যেসব উপকরণ পেরিয়েছি তা আমি এখান থেকে হাজার চিঠি লিখেও পেতাম না। সেখানে আমি সেই লাইপৎজিগের লাইব্রেরিতে বসে যে দলিল তুলে এনেছি সে কি দলিল! গ্যোয়েটের ভারতীয় দলিল যেখানে তিনি বলছেন ‘আমি যদি বৃদ্ধ হতাম তাহলে বেঁচে যেতাম।’ শূনে জো জন্মান্তর ঘটে যায়।...এখন এটা ঠিকই; বিদেশের তারে বিশ্বদেশের বা স্বদেশের রাগিণী বাজতেই হবে। তা যদি না বাজে তাহলে আমি নিশ্চয়ই মেনে নেবো ওই প্রশ্নটাকে মাথা নিচু করে।

**কালীকৃষ্ণ :** যদি আপনি এমবারাসড না হন তো বলি, পঞ্চাশের কবিদের কি মূল্যায়ন করার সময় এসেছে? যদি সম্ভব হয় তাহলে তাদের অবদান বা ব্যর্থতার দিকগুলি যদি বলেন।

**অলোকরঞ্জন :** ...আচ্ছা—বৃদ্ধদেব বসু তাঁর ‘কালের পুতুল’ যখন লিখেছিলেন সেই সময় তাঁর সমকালীন কবিদের মূল্যায়ন করেছিলেন। মৃণাল...এটা ঠিকই যে আমাদের মধ্যে অনেকেই যেমন শঙ্খবাবু, বা আমি সমসাময়িক কবিদের নিয়ে সঙ্গে-সঙ্গে আমাদের ধারাভাষ্যটা দিয়েছি—আমরা জড়িয়ে আছি তো এর সঙ্গে সেইজন্যে দিয়েছি। আমার মনে হয় আরো বেশি আমাদের দেওয়া উচিত ছিল সমসাময়িক কবিদের পরিচয়। কিন্তু আরো নিবিড়ভাবে বলা, সংস্কারমূলকভাবে বলা এটা আমাদের মধ্যে, প্রাথমিক বৃদ্ধদের ধরেই বলছি, কেউ বৃদ্ধদেবের মতো বলেন নি। এটা আমার মনে হচ্ছে, পঞ্চাশের দশকের কবিদের একটা মূল্যায়ন করার সময় হয়েছে। এই প্রশ্নটা এজন্যই উঠেছে একটা বেশ বড় মহলে এই কবিদের অবমূল্যায়িত করা হচ্ছে—যেটা আপনারা করেননি। আমার মনে হয় এই কবিদের defend ক’রে, কিছুটা আত্মরক্ষার্থে, কিছু কথা বলার সময় এখনতো এসেইছে। এখনতো তরুণ কবি বলতে কোনো প্রবীণ সমালোচকের বইতে এখনো হয়তো দেখবো সুভাষ মুনোপাধ্যায়, উদীয়মান কবি বলতে সমর সেন। এই সব হচ্ছে। ও দেশে এই ব্যাপারটা অন্যরকম। হান্‌ড্‌কের মতো একজন তরুণ বরসী কবিকে গ্যোয়েটের পাশে বসিয়ে দেখা হচ্ছে। বাংলা কবিতার ইতিহাস লিখতে গিয়ে কেন জয় গোবামী এ পর্যন্ত আসা হবে না? আমি এটা জানি না যেজন্য গ্রীকুমারবাবু সম্পর্কে জীবনানন্দকে ওই কবিতা লিখতে হরোছিল ‘বরং নিজেই তুমি লেখোনাকো একটি কবিতা’...কারণ অধ্যাপক সমালোচকরা এই জগৎ থেকে তরুণের দূরে সরে আছেন। বীরা ছাত্রসিক তাঁরাও এখনকার কবিদের জন্য বৃদ্ধিতে পারেন না।

একবার মনে আছে, বর্তমানের একটা সেমিনারে একজন কল্যাণী



বিশ্ববিদ্যালয়ের একজন বিশ্ববিখ্যাত ছাত্রসিক বলছিলেন ‘মোহিতলাল  
বতীন্দ্রনাথের পর তো আর ছন্দে ব্যবহার নেই বাংলা কবিতায়...’  
আলোক সরকার ছিলেন সেই সভায়...আলোক আর আমি একত্রে  
ক’রে কাঁপছিলাম।

মৃণাল : আচ্ছা একটা কথা, বুদ্ধদেবাবু কি মনে করতেন আপনাদের কবিতায়  
ছন্দে গোলমাল আছে।

আলোকসরকার : হ্যাঁ, অনেক সময় মনে করতেন। বলতেন, ‘আমার কানে নিলে  
না।’ এই নিয়ে ও’র সঙ্গে অনেক তর্ক হয়েছে—যখন প্রাত্যহিক  
বাক্যাংশ ঢুকিয়ে দেওয়া হতো তখনই এরকম হতো—উনি মাপতেন প্রায়  
চোখ দিয়ে, চাহনির নিষ্ঠা দিয়ে ওজন করে নিতেন। সংস্কৃত কবিতায়  
যেভাবে ছন্দটাকে দেখা হতো। ছন্দটা একেবারে মাপা যাচ্ছে অক্ষরে,  
তার বিজ্ঞানটা। বুদ্ধদেব আগে এরকম ছিলেন। কিন্তু যখন ‘যে  
আধার আলোর অধিক’ লিখলেন তখন আর এটা ছিল না—এখন  
আমার সময়ের কবির, বলা বাহুল্য আমার প্রিয় কবি। এখন তাদের  
কবিতার দুর্বলতার দিকগুলো ধরা আমার পক্ষে মর্শ্চকিল যেমন ভাই  
বুদ্ধদেব দুর্বলতাগুলি ধরা খুবই মর্শ্চকিল হয়। আমি যদি হঠাৎ  
বলে উঠি ‘শক্তি দেবদত্ত প্রতিভা’ আমি জার্মান এক জার্নালার বলেছিলাম,  
নৈহাটির ‘আজকাল’-এ এবং তাঁরা আক্রমণও করেছিলেন। এখন এটা  
যদি সত্য পুরোপুরি না হয় আমি মিথ্যে বলিনি এইদিক থেকে যে  
এটা আমার মনে হয়েছে—আমি জড়িয়ে আছি বলেই তো মনে হয়েছে।  
এখন দুর্বলতার থেকেও বড় কথা এ’রা তো এখনো লিখে চলেছেন  
এবং তাঁদের লেখার মধ্যে আত্মপরিচয়ের একটি স্বরূপি থাকছেই।  
এরপর কোন রচনাটি চূড়ান্ত উত্তীর্ণ, কোনটি উত্তীর্ণ নয় সেটা দ্বিতীয়  
প্রশ্ন, প্রাথমিক প্রশ্ন নয়। দ্বিতীয়ত, আমাদের নিশ্চয় আপেক্ষিক  
দুর্বলতা একটা আছে। সেই দুর্বলতাটা...যদি সুনীলকেই ধরি...  
সুনীলরাই প্রথম সাহিত্যের সাহিত্যিকতাটাকে ঝগিয়ে দিয়ে কথ্যতাটাকে  
প্রতিষ্ঠিত করলেন কৃষ্ণবাস-এ, ওই অর্থে যদি তুলনা করি তার পরবর্তী  
সময়ের সঙ্গে—আমি আপনাদেরও ধরছি না, তারও পরবর্তীকালে...  
আমাদের সময়েও একটা কাব্যানুশাসন ছিলো...সুনীলের কবিতারও  
একটা বড় অংশ শটাইলাইজড..., এমনকি বেখানে ও’র একটা চূড়ান্ত  
আবেগের ব্যাপার আছে সেখানেও কিন্তু সুনীল একটা দিকপদনের  
মধ্য থেকে কথা বলছেন। ছাত্রসিকের প্রসঙ্গ বসানো থাকছে। ওর  
মতের মধ্যেও তাই এবং বিনিমুদ লেখা। এইটো হয়েছে আমাদের  
গদ্য এবং অপগদ্য।

স্বক : একটা অন্যপ্রকার আলি...আপনার কবিতার মিশ্রণ বিষয়ে যদি

কিছু বলেন—বিশেষ করে কল্পনা এবং অভিজ্ঞতা—এর কোনটাকে বেশি কাজে লাগানোর ঝোঁক আপনার থাকে।

অলোকরঞ্জন : কল্পনা এবং অভিজ্ঞতা দুটোই, নিশ্চয়ই। কারণ নিজেকে প্রতিমূহুর্তে তৈরী করছি, কাজেই সেই সঙ্গে কবিতাও তৈরী হচ্ছে। এ ব্যাপারে আমরা এখনো পর্যন্ত রবীন্দ্রনাথের খুব বাধা সুবোধ ছাত্র। এক-একটা কবিতা আমাদের জীবন-যাপনেরই রূপান্তরিত দলিল। নির্মিতির এক প্রশ্ন আছেই, কেননা আজকে আমরা কোনো সহজিয়া-কথনকে বিশ্বাস করিনা। আমরা যাই লিখিনা কেন বা যাই ভাবিনা কেন, আমরা আজকে সেই শুদ্ধ-আদিমতার যুগে ফিরে যেতে পারি না। আমাদের শিল্প—আলোক এটা খুব সুন্দর করে বলেন—নির্মিত শিল্প, প্রকৃতির শিল্প থেকে আলাদা করে তাকে দেখতে হবে। এখন নির্মিতির দিক থেকে দুটো ব্যাপার দেখতে হবে। একটা ভিতরের এবং একটা বাইরের। বাইরের দিক থেকে আমি ছন্দের বা রূপকল্পের ব্যাপারে অত্যন্ত সচেতন। একটি বাক্য বা একটি শব্দও যাতে অতিরিক্ত না হয় সেদিকে আমার একটা প্রলোভন। বিশেষণ-জর্জরিত যেন না হই সেদিক থেকে সচেতন যেমন থাকি, তেমনি অন্যদিক থেকে কবিতার কারুকর্ম বিষয়ে কালীকৃষ্ণর ভাষায় হয়তো ‘সর্বগ্রাসী’ নয়। অর্থাৎ কবিতার যে আন্তর-রূপকল্প—প্রত্যেকটা কবিতাই আমার কাছে নতুন ফর্ম নিয়ে নতুন রূপকল্প নিয়ে আসতে চায়। আমি যেটাতে পারি কিনা আমি জানিনা। আমি জায়মান, নির্মলমাগ যে নির্মিতি তাকে ধরে রাখবার চেষ্টা করি—সেটা আমার বরাবর মনে হয়েছিল। আমি ক্রমশ মানুষের আরো কাছাকাছি আসছি, এসে পড়ছি যেখানে আমি শিল্পরূপকে জীবনের মধ্যে ভেঙে ছড়িয়ে দিতে চাই। রূপকল্প নিঃসন্দেহে কবিতাকে চিনিয়ে দেয় এর মানে এ নয় যে রূপকল্প সর্বস্বতার দিকে কখনো ঝুঁকোঁছি আমি।

কালীকৃষ্ণ : আচ্ছা এখন অন্য একটা প্রশ্নে আসি বা অনেকের কাছে খুবই জরুরী। আপনি কি ঈশ্বরবিশ্বাসী? অর্থাৎ এরকম মনে করেন যে বস্তুজগতের দ্বারা নিরাস্রিত নয় এমন কোনো শক্তি আমাদের জীবনকে পরিচালিত করছে? যদি এ বিশ্বাস আপনার থাকে তাহলে আপনার কবিতা বা জীবন বৈরকম হয়েছে তা না থাকলে কি অন্যরকম হতো?

অলোকরঞ্জন : এ প্রশ্ন মৃণালও আমাকে করেছে—

মৃণাল : হ্যাঁ এটা আমারও মনে হয়েছে—‘বৌদনবাউল’ বখন রৌরয়েছিল আমি আর পবিত্র (রুগ্মোপাধ্যায়) দাগ দিয়ে দাগ দিয়ে পড়েছিলাম মনে আছে। ওই ঝুঁতেই সম্ভবত ঈশ্বর কিংবা ও ত্রৈলোক্য খুব তাঁর

ছিল। 'ঈশ্বর থাকেন ঋগডালে' এরকম লাইন ছিল—ঠিক ঠিক সব ঐ মূহুর্তে মনে পড়ছে না লাইনগুলো—

কালীকৃষ্ণ : 'বন্ধুরা বিদ্বেষ করে তোমাকে বিশ্বাস করি বলে'—

মৃণাল : পরবর্তীকালে এই ঈশ্বরচেতনা, ভাবনা ততটা তীব্র নয়—এটার কারণ কি বিশেষ যুগ, দেশকাল বা সময়ের সংঘাত ?

অলোকরঞ্জন : খুব সুন্দর প্রশ্ন। আমার প্রথম পর্যায়ের কবিতায় ঈশ্বর উচ্চারিত, কখনো কখনো তীব্র বিজ্ঞাপিত। অনেক সময় হয় না, যে প্রবন্ধ বা থিসিস লিখতে গিয়ে প্যাডিং-এর দরকার হয়—অর্থাৎ অনেক সময় বে-কায়দায় পড়ে ঈশ্বরকে টেনে এনেছি। ঈশ্বরবিশ্বাস নিজেই আমি বেঁচে আছি। মার্কসবাদ বা অন্যান্য আধুনিক মতবাদের প্রতি আমার দুর্বলতা সত্ত্বেও ঈশ্বরবিশ্বাসই আমার অন্তিমের ভিত্তি। দুটো দিক থেকে ব্যাপারটা দেখা যেতে পারে। প্রথম যে একটা কথা একইভাবে বারবার বলা হলে তার মধ্যে একটা রামপ্রসাদী পুনরাবৃত্তির ক্লিশে এসে যায়। আমার মনে হয়েছে 'যৌবনবাউল' এর পরের থেকেই—এবং তার সঙ্গে মৃণাল একটা ভারি সুন্দর শব্দের চাবি আমার হাতে ধরিয়ে দিয়েছেন দেশকালের যে ব্যাপার তা তুলে...ঈশ্বর আজকে... আপনারা দেখবেন লাতিন আমেরিকায়, তৃতীয় বিশ্বে বা ভিয়েতনামে যে ইতিহাস ঘটে গেছে—আপনারা দেখবেন প্রত্যেকটি বিপ্লবের মধ্যেই ঈশ্বর জড়িত, কিভাবে? না, গোপন আন্দোলনের মতো—আন্ডারগ্রাউন্ড মূভমেন্টের মতো। ঈশ্বর আজকে, আমরা জানি কোনো প্রাতিষ্ঠানিক ঈশ্বর আর নন। আমার আগের কবিতায় যে প্রাতিষ্ঠানিক ঈশ্বরের বন্দনা ছিল—আজকে আমার ঈশ্বর আরো আমার কাছে নেমে এসেছেন। প্রাতিষ্ঠানিক ব্যাপারগুলো সম্পর্কেই আজ আমার বিশ্বাস চূড়ান্তভাবে ভেঙ্গে গেছে। আমার একেবারে সর্বশেষ বই—তার এই কবিতাটা 'উত্তর কলকাতা—এক ফাল্গুনের ভোরে' এতে লক্ষ করবেন 'কেন হলো মনে করো তারে/তার পাশে তুমি আমি যুগ্মক মন্দিরা/তার পাশে একটি মন্দিরা একটি মন্দিরা একটি মন্দিরা/মাঝে/সুন্দের হিম ভেঙে চল নামে বৈতালিক'—আমি মনে করিনা যে এখানে ঈশ্বরের কথা নেই। ঈশ্বরের কথা এখানে আমি অনেক ভিন্নভাবে বলি। প্রাতিষ্ঠান থেকে ঈশ্বরকে সরিয়ে নিয়ে আসতে চাই। আজ বিকেলেই আমার একটি কবিতা ওলটাচ্ছিলাম। কবিতাটির নাম 'অপ্রতিষ্ঠ'। আপনাদের অনুমতি নিয়ে পড়ছি কবিতাটি (পাঠ) : 'বালি দিয়ে ধুরেছিলাম শরীর / শিরায় জলের খোঁজ/যেকেরা কল কল করে, মুসলমান! / গিয়েছি অচিল পটুয়ার কাছে মন্দির খুলে সন্ধ্যা-খোদাই-করা / ধীরে ধীরে চাই, / পটুয়ার যতো

পৃষ্ঠপোষক বলে দিল ‘খৃষ্টান’! /...কালীমন্দিরে বাইনি জননী  
তেরেসার নির্মিত/মৃদু/সুন্দর আশ্রয়ে গিয়ে অর্চনা সেয়ে যখন আসাচ্ছি  
ফিরে/লোকেরা বলল ‘হিন্দু’ না, ওকে কুচিকুচি করে ছিঁড়ে/জলে গোর  
দিলে ভয়ানক ভালো হতো।’ মানুষ কি তবে এতোই প্রতিষ্ঠান?  
—এটাই আমার এই প্রশ্নের উত্তর। ঈশ্বর-কে আমি প্রতিষ্ঠানের  
থেকে এনে তাকে আমার গোপনতম প্রেমিকে পরিণত করেছি।  
—রবীন্দ্রনাথের অনেক প্রেমের গানইতো পূজার গান, পূজার অনেক  
গানই প্রেমের গান।

কালীকৃষ্ণ : তাহলে স্পষ্টত দাঁড়ালো যে আপনি ঈশ্বর-বিশ্বাসী। এর ব্যাখ্যা  
অনেক রকম আছে। এ বিশ্বাস আপনাকে আবদ্ধ করে রাখে না।  
আরো মুক্ত করে। প্রাতিষ্ঠানিক ব্যাপারকে অস্বীকার করলেও স্পষ্ট  
করে জানা গেল যে আপনি নাস্তিক নন।...এরপর দীর্ঘকবিতা লেখার  
যুগ ফুরিয়ে গিয়েছে...কি যায় নি, এ প্রশ্ন অনেকেই তোলেন। আমি  
আপনার খুব দীর্ঘ কবিতা পড়িনি, ‘তারা দেবী তোমার মন্দিরে’ ছাড়া  
—যদি ওটাকে দীর্ঘ কবিতা বলা যায়। এ বিষয়ে বলুন...

অলোকরঞ্জন : আপনারা হয়তো লক্ষ্য করবেন যে ইদানিং আমি বেশ কিছু  
দীর্ঘ কবিতার—দীর্ঘায়িত কবিতার দিকে গেছি...জানি না আমার  
‘অনার্থপিণ্ডন’ কবিতাটি আপনারা পড়েছেন কিনা। এখন দীর্ঘ  
কবিতা এবং দীর্ঘায়িত কবিতার মধ্যে একটা তফাৎ করা ভাল।  
অনেকেই দেখি যে খুব বড়ো কবিতা লেখার চেষ্টা করেন। তার মধ্যে  
বাঁস্মতার বৃত্তান্তটা একটু বেশি থাকে। দীর্ঘ কবিতার মধ্যে নিশ্চয়  
একটা স্নেক-জার্নি থাকে, যেমন কোলরিজ লিখেছেন, ওয়র্ডসওয়ার্থ  
লিখেছেন...

কালীকৃষ্ণ : এলিয়ট লিখেছেন...

অলোকরঞ্জন : বা এলিয়ট লিখেছেন...সেই মর্মে দীর্ঘ কবিতা লেখার দরকার  
এই জন্য আছে যে এতে লিরিক কবিতার ব্যক্তিগত মেজাজ থেকে একটা  
মুক্তির ব্যাপার আছে। কবিকে বারবারই দীর্ঘ-কবিতা লিখতে হয়  
হাতে গীতিকবিতা থেকে ন্যারেটিভ-এ পৌঁছানোর একটা ব্যাপার  
থাকে। আপনারা হয়তো, কালীকৃষ্ণ-মৃগাল, লক্ষ্য করবেন আমার  
বোশির ভাগ দীর্ঘ কবিতার মধ্যে একটা ন্যারেটিভ মেজাজ থাকে—  
আমি তার মধ্যে একটা আখ্যান বুনতে দিই। কিন্তু এটাও ঠিক আমি  
আখ্যান বুনতে গিয়ে উপন্যাস-ঠিকলিখি না, হয়তো কবিতার মধ্যে  
একটা ছোটগল্প আমার ঢুকে যায়—আর বেছেতু আজকের যুগে আমরা  
সবাই সংবেদনশীল বলে নিজের দাবী-কারি—একটাও অতিরিক্ত কথা  
তার চেয়েও বড় অবৈধতা আর কিছু হতে পারে না কবিতার ক্ষেত্রে।

তবে সচেতন থাকতে হবে যে দীর্ঘ কবিতায়—যেভাবে এতোকাল চণ্ডীমঙ্গল বা মনসামঙ্গল লেখা হতো সেরকম কাণ্ড যেন না ক’রে বাস। অথবা আত্মপূরাণের অঙ্কিতা নিয়ে আমরা যেন আত্ম-কথিকা তার মধ্যে না ছাড়িয়ে দিই। সেইখান থেকে বেরিয়ে আসার ব্যাপারটা আমার মনে হয় দরকার আছে। শূদ্ধমাত্র আত্মজৈবনিক দীর্ঘ কবিতা—সেটা বোধহয় ঠিক নয়। বস্তুবিশেষের কাছে আসবার জন্যই দীর্ঘ কবিতার প্রয়োজন। ছোট কবিতা থেকে বেরিয়ে এলেই তাকে যে দেহলির মধ্যে আমরা দাঁড়িয়ে আছি সেখানে বাইরের পাড়াপড়শীর কাছে দাঁড়াতে হয়—তাকে ঘরের কথা ফাঁস করে বলে দিতে হয় এবং তাকে ঘরের মধ্যে টেনে আনতে হয়। এই বারবার বেরিয়ে আসা, চৌকাঠ ছাড়িয়ে বেরিয়ে আসা, এই পারাপারটা চলতে থাকে—তখনই দীর্ঘ কবিতা জন্ম নেয়। এবং যতোই কবি যুগ-জাগর হন দীর্ঘ কবিতা, যেহেতু, দীর্ঘ কবিতা সত্যীর্থ নশ্বরের কাছে মানুষের একটা সাক্ষ্য সেই সাক্ষ্যের দিক থেকে দীর্ঘ কবিতার খুবই দরকার আছে বলে আমি মনে করি।

কালীকৃষ্ণ : অন্য একটা প্রশ্ন করি স্পষ্ট প্রশ্ন...সেটা হলো আপনার এখনো পর্যন্ত প্রকাশিত বইগুলির মধ্যে আপনি কোন বইটিকে শ্রেষ্ঠ বই মনে করেন ?

মৃণাল : এটা আমারও প্রশ্ন।

অলোকরঞ্জন : জিজ্ঞাস্য এই প্রশ্ন তুলেছেন শ্রেষ্ঠ আবার কী ? শূদ্ধ। পাঠক অনেক সময় একটা বই-কে বর্জন ক’রে অন্য বই-কে নির্বাচন করেছেন। আমি প্রথমত ‘শ্রেষ্ঠ’ শব্দটাতে বিশ্বাস করিনা, আর এও নয় যে কবিতার ক্ষেত্রে আমি তথাকথিত গগনতন্ত্রে বিশ্বাসী। যদি প্রতিটি বইয়ের মধ্যেই শূদ্ধতা থাকে—সেই শূদ্ধতার আমি পক্ষপাতী। আমি এটাও মনে করি না যে আমি যা লিখতে চাই সব কথা আমি লিখতে পেরেছি। আমি শূদ্ধ দেখি আমার কবিতাকে বিবর্তমান আত্মপ্রকাশের মাধ্যম হিসেবে। এবং আমার এই বিবর্তমান চেতনা বা সত্তা, তারই অভিজ্ঞান কবিতার মধ্যে—এই দিক থেকে আমি কবিতাকে ধরবার চেষ্টা করেছি। আমি সত্যিই কোনো বইকেই শ্রেষ্ঠ বই বলে ভাবতে পারিনি। যদি ভাবতে পারতাম, আপনাদের বলতে পারতাম। এধরনের বিচারে আমি বিশ্বাসী নই যে একটা বইকে বেছে নিয়ে অন্য বইকে নস্যাৎ করতে হবে। এইজন্য অজিত দত্ত খুব সাফার করেছেন। বলা হয়েছে ‘কুসুমের মাস’-এর পর অজিতবাবু নাকি কিছুর লেখনী বা ‘পারাপার’-এর পর অমিত্র চক্রবর্তী নাকি কিছুর লেখনী। আমার মনে হয় ‘নষ্ট চাঁদ’ বাদ দিলে অজিত দত্ত-কে বোঝা যায় না, তেমনি ‘পালা-বদল’কে বাদ দিলে অমিত্রবাবুকে বোঝা যায় না। এখানে নিশ্চয়ই এ প্রশ্নটা

আসছে যে বোকার ব্যাপার নয়—ব্যাপারটা হলো কোথায় পৌঁছানো, কোথাকার সঙ্গে গেল কালের দরমারে। আমার মনে হয় এ বিষয়ে কবির কোনো কথ্য বলা উচিত নয়—যদিও কীটস্ মনে করতেন, কবিই বলে দেন তার কোন বইটা শ্রেষ্ঠ বা কোন কবিতাটি শ্রেষ্ঠ। সেই বিচারটা কিন্তু করবে—আবার পুরোনো কথা বলছি—উত্তরকালের পাঠক।

কালীকৃষ্ণ : হ্যাঁ উত্তরকালের পাঠক হিসেবেই আমার মনে হয়েছে জীবনানন্দের শ্রেষ্ঠ বই ‘সাতাঁতীরার তিমির’ যদিও তাঁর প্রায় প্রতিটি বই-ই আমার কম-বেশি প্রিয়। সেইভাবে, আপনার ‘রক্তান্ত ঝরোখা’ আমার সব থেকে প্রিয় বই, যদি আমাকে একজন উত্তরকালের পাঠক হিসেবে ধরেন। ...ওই বইতে অনেক বিদীর্ণভাবে ভিতরের অনেক প্রশ্নের এক্সপ্লসিভিভ্ অ্যানালিসিস্ পাই...ওটাই আমার কাছে এখনো শ্রেষ্ঠ কবিতার বই।

অলোকরঞ্জন : ‘রক্তান্ত ঝরোখা’ থেকে আমি এখন যে ধারায় এসেছি সেই ধারার সঞ্চারটা অন্তত অংশত ‘রক্তান্ত ঝরোখা’ থেকেই এসেছে, অর্থাৎ নিজেকে দীর্ণ দীর্ণ করে দেখা। কিন্তু, এই প্রসঙ্গে বলি, ‘রক্তান্ত ঝরোখা’-র যেসব সমালোচনা আমার কাছে আছে—আমার সহমর্মীদের—তা অত্যন্ত খিকার ব্যাঙ্গিক। সেই ‘চতুরঙ্গ’ পত্রিকা থেকে শব্দ করে বিভিন্ন জায়গায় অ্যাকাডেমিক মহল শব্দ না রীতিমত শিশুপীমহল থেকেও অজস্র গজনা আমাকে সহ্য করতে হয়েছে। এমনকি ছন্দও লেখা হয়নি, এরকম বলা হয়েছে।

কালীকৃষ্ণ : এর কারণ হচ্ছে, অলোকদা, যে ‘রক্তান্ত ঝরোখা’ এতোই বিশিষ্ট, এতোই আলাদা ধরনের একটা সংযোজন যে routine readers বা সাধারণ পাঠক, তাদের পক্ষে এই বইটাকে নেওয়া খুব মর্শকিল ছিলো। ...এবং তারা ই কলম হাতে নিয়ে কাগজ সামনে নিয়ে বসে থাকেন সব জায়গায়। স্বভাবতই, এরূপরা কিছুই প্রমাণ হয় না।

অলোকরঞ্জন : আমার মনে হয় নিরীক্ষাধর্মী বিবেক যে কবির নেই তার এ মূহুর্তেই ছেড়ে দেওয়া উচিত কবিতা লেখা।

কালীকৃষ্ণ : সুধীন্দ্রনাথ দত্ত বলেছিলেন, ‘আমার লেখার কথা যদি ফুরিয়ে যায় তাহলে আমি লিখবো না, বা ছেড়ে দেবো...’ এবং ছেড়ে দিয়েছেন এমন লোকও আছেন। আপনি কি কখনো এরকম ভাবেন যে বলবার কথা ফুরিয়ে গেলে ছেড়ে দেবেন বা ফুরিয়ে যাবে এমন কোনো আশংকা... আপনার কি কখনো হয় ?

অলোকরঞ্জন : সুধীন্দ্রনাথের ওই ‘বা বলার ছিলো কবে হয়ে গেছে বলা সে’—এইটে তাঁকে বলতে হয়েছিল—এমন নয় যে তাঁর তখন বক্তব্য ছিলো না।

আপনারা জানেন আমি তাঁর একজন অন্তঃপ্রাণিতম সতীর্থ ছিলাম যাদবপুর বিশ্ববিদ্যালয়ে। অনেকবার তাঁর সঙ্গে কথা বলার সুযোগ পেয়েছি। তাঁর কবিতা যখন নতুন বাক নিতে শুরুর করেছে ‘দশমী’র পর, যখন তিনি নতুনভাবে সময়ের কাছ থেকে দীক্ষা নিয়েছেন—তরুণ কবিদের দিকে তাকাচ্ছেন, তাদের লেখা পড়ছেন—নিজের যে তৈরি একটা আইসোলেশন ছিলো, যে ধর্মবিভাজনের মধ্যে ছিলেন, তার থেকে বেরিয়ে আসতে চেয়েছিলেন। এমনকি তিনি আবৃত্তি প্রতিযোগিতার বিচারক হবার জন্য তখন স্বপ্ন দেখতেন। বলতেন, ‘আমাকে তোমরা নিয়ে যাবেনা?’ এইসব...তখনই তাঁর মৃত্যু হলো। এরকম অকালমৃত্যু আমি কল্পনা করতে পারি না। সুধীন্দ্রনাথের কথা ফুরিয়ে যার্নি আমরা জানি। তাঁর ভাণ্ডার ছিলো অনিশ্চেষ্ট। ওটা একটা বিনয়ের ব্যাপার। আমি দেখি, আমাদের কবিতাপাঠকদের এই অশুভ একটা ব্যাপার আছে যে কবির ছন্দ-উক্তিকে, সুইডো স্টেটমেন্টকে, ধরে নেন ওটাই তাঁর একমাত্র কথা। অনেক মহৎ কবি বলেন, ‘এখন আমি কিছু লিখতে পারছি না।’ অমনি পাঠক বলবে, ‘ওই দ্যাখো, বললো তো!’ ষ্টিয় প্রপ্ত হচ্ছে, কবিতার কথা বলার যদি না থাকে সেদিন লিখবো কিনা। এর দুটো দিক আছে। হাজার কথা বলার থাকলেও যেমন ভালোরির কুড়ি বছর সময় নিয়েছিলো, না লেখার মধ্যেও লেখা হতে থাকে। আমাদের দিনের মধ্যে অনেক লাইন তৈরী হতে থাকে যাকে আমরা স্থান দিই না কবিতার...প্রত্যেকদিন অজস্র লাইনের জন্ম হয়, অজস্র চিত্রকল্প এসে মাথা খোঁড়ে চৈতন্যের চোকাঠে, কিন্তু সেগুলিকে আমরা গ্রহণ করিনা। কাজেই বক্তব্য ফুরিয়ে কখনো যায় না। বা বক্তব্য ফুরিয়ে গেলেও কেউ যদি কবিতা লেখা সাময়িক স্থগিত করেন, সেটা মনে রাখতে হবে, পরবর্তী প্রকাশের নির্মিত হিসেবেই তাকে দেখতে হবে। এখন এটাও ঠিক—আমি আবার ডেকে আনিছি সেইসব বৃন্দদের—সেই কীটসের কথা যে, কোনো বড় কবিও বলতে পারেন না যে কালকেও তিনি কবিতা লিখতে পারবেন। কারণ, কবিতা একটা constellation-এর ব্যাপার—একটা অতীন্দ্র সম্মিলনের ব্যাপার। নিশ্চয়ই ইন্দ্রিয়লোককে বাদ দিয়ে নয়। এবং এই যে পরিণামী সম্মিলন, তা যদি না ঘটে যেমন বলি, বিষ্ণু দে-র সাম্প্রতিকতম লেখাগুলি আমার কাছে পাংশু মনে হয়...যদি তিনি তাঁর লেখা একটাও আর প্রকাশ না করেন,—আমি তাঁর একজন রীতিমতো ভক্ত পাঠক হিসেবেই বলবো মনে করব যে, ঠিক আছে, বিষ্ণু দে-র কাজ শেষ হয়ে গেছে। আশ্চর্য অতিক্রান্তি না হ’লে আমার মনে হয় যে কবি ধার্মিকের দেন। আরও একটা কারণ থাকতে পারে কবিতা যতো বড়ো

হোক, জীবন তার চাইতেও অনেক বড়ো। কবিতা আমার কাছে সৃষ্টি ও সংস্কৃতির চূড়ান্ত বাহন। হয়তো এই শতকের সবচেয়ে বড়ো বাহন হচ্ছে ফিল্ম। পদার্থিকনের কবিতাও বলা হচ্ছে 'ফিল্মের' উপাদানে আকান্ত। যেমন, ভার্জিনিয়া উল্ফ বলেছিলেন, উপন্যাসের মধ্যে সমস্ত রূপকল্পের মিলন আছে, কবিতার মধ্যেও আমার মনে হয় সমস্ত রূপকল্প মিশে আছে। কবিতাই হচ্ছে শিল্পের প্রথমতম উৎস এবং শেষ পর্যন্ত কবিতাই থাকবে। কিন্তু কোনো কবি, অনেক সময় আমরা দেখি যে সাধু হয়ে যান কবিতাকে ত্যাগ করে। তাঁকে তিরস্কার করা যায় না। কোনো কবি পুরোপুরি জীবন-মাপনের যন্ত্রে ঢুকে যান— এই যন্ত্র ছাড়া কবিতা লেখার কোনো মানে নেই। কবিতার মধ্যে আমরা একটা রিচুয়লাইজেশন দেখি—'পার্বণীকরণ' এই শব্দটা যদি আপনারা গ্রহণ করেন। এই পার্বণে যদি কেউ যেতে চায়— রবীন্দ্রনাথের সেই চন্দ্রহাসের মতন...জীবন সরকারের মতন...যদি সে বাঁচতে, বাঁচাতে মানুষকে সাহায্য করে...যদি সেই মর্মে সে একদিন কবিতাকে ছেড়ে দেয়—সেই ছেড়ে দেওয়াটা পরিত্যাগ করা নয়, নিজের প্রেমিকাকে ঈশ্বরের কাছে উৎসর্গ করা।

মৃণাল : অনেক আলোচনাই হলো, অলোকদা, এবার একটু আপনার কবিতার ছন্দ নিয়ে আলোচনা করা যাক। ছন্দের ব্যাপারে আপনি যে কত নিপুণ ও সিম্বহস্ত তা আমরা সবাই জানি। এ নিয়ে আপনার সঙ্গে বিতর্ক বা আলোচনার নামাটাই একটা ধৃষ্টতা। অনেক সময় আপনার কবিতা পড়তে গিয়ে কানের কাছে ছন্দ ঠিক লেগেছে, কিন্তু বিজ্ঞানের বা নিয়মের দিক থেকে unconventional মনে হয়েছে। যেমন ধরুন 'ছৌ-কাব্দিকর কাব্য' বইটির 'নিসর্গ নাসর্গার' কবিতাটি। পড়ছি : 'তাল গাছের ছায়ায় আছে বে'হুশ ছেলেমেয়েরা / লুডো খেলার চতুরস্রে মেতে / ওরা সবাই তোমার শিশু আহা হা তুমি রাগ কোরো না / ওদের কজন তোমার নিজের / কজন তোমার মেজো জায়ের'...এই কবিতাটি, এর মধ্যে আমার কখনো কখনো মনে হয়েছে স্বরবৃন্তের বা ছড়ার ছন্দের একটা ঝোঁক বা টোন আছে এবং আছেই...কিন্তু কোথাও কোথাও পাঁচমাত্রার মাত্রাবৃত্ত, কোথাও ছয় মাত্রার। ছয় মাত্রা যখন accurately থাকছে তখন স্বরবৃন্তের সঙ্গে মেলাতে পারছি না। অথচ টোটাল কবিতাটি পড়তে কোনো অস্ববিধে হয় না। আমার প্রশ্ন, আপনি একে স্বরমাত্রিক ছন্দই বলবেন তো? তাহলে কেন দুয়ের মিশ্রণ?

অলোকরঞ্জন : এটা একরকম স্বরমাত্রিক ছন্দই বলা যায়—একে স্বরবৃত্ত হিসেবে পড়া যায়, মাত্রাবৃত্ত হিসেবেও পড়া যায়। যেমন মাত্রাবৃত্তের সুন্দর উদাহরণ দেখেছি নীরেন্দ্রনাথের কবিতায় : 'এখানে কেউ আসেনা



ভালোবাসেনা কেউ প্রাণে’—সেই সময়কার সবস্মৃতিস্বার্থ কবিতা। আর স্বরবৃত্তে তো উদাহরণ রয়েছেই। এতে যে গভীরতম কথা বলা যায় রবীন্দ্রনাথই তা প্রমাণ করে গেছেন।...এখন একটা ছন্দে সঙ্গ আরেকটা ছন্দে সঙ্গ...স্বরবৃত্ত ও মাত্রাবৃত্তের সঙ্গ, আমাদের কবিতার ইতিহাসে, অন্তিমধ্য যুগে, যখন ‘ধামালি’ ছন্দ লেখা হচ্ছে, যখন বৈষ্ণব কবিতা লেখা হচ্ছে—দুটো এক হয়ে গেছে। প্রাচীন সমস্ত ছড়ার ছন্দ, যেমন ‘কাজী ফুল কুড়োতে কুড়োতে পেয়ে গেলাম মালা,’ এইসব জ্ঞানগায়...যেমন ‘যমুনাবতী সরস্বতী’ এখানে পাঁচ মাত্রা আসছে এবং এখানে আসছে চার...এইটে রাখার আগ্রহও বটে এবং দুটো ছন্দে মধ্য একটা টানা-পোড়েন তৈরী করে—সেটা তো রবীন্দ্রনাথ করেছেন। ‘ধূজিটির মূখের পানে পার্বতীর হাসি’—এটা একেবারে স্বরবৃত্ত হিসেবেই পড়া যায়।...‘ধূ-র-জ-টি-র’ আমরা এভাবে পড়ব না, তাই না? আমরা রেফ দিয়েই পড়ি। আবার ‘সাগর জলে সিনান করি সজল এলো চুলে’—এখানে আমরা লক্ষ্য করছি এই দুটো মেশানো রয়েছে। কিন্তু যেটা প্রবোধচন্দ্র সেন দেখিয়েছেন ‘বিহঙ্গ গান শান্ত তখন অশকারের পক্ষ ছায়’...আমি বলবো মূল ঠাট্টা এখানে স্বরবৃত্তের ‘এর মধ্যে এক চক্র পাকটাকে ঘুরবে চলো/ওরা ভীষণ ঘৃণা করছে/মানে শিশুরা’ এখানে ‘মানে শিশুরা’ আমি পাঁচ মাত্রায় রেখেছি এবং ওটাকে একটা প্যারানার্থিসিস্-এর মধ্যে রেখেছি। এবং ইচ্ছে করেই...আমার মনে হয় ওই দুটি ছন্দ খুব কাছাকাছি চলে আসে।

মৃগাল : তাহলে আমি যেটা বলছি, এটার মধ্যে স্বরবৃত্ত এবং মাত্রাবৃত্ত...

অলোকরঞ্জন : হ্যাঁ...হ্যাঁ, স্বরবৃত্ত এবং মাত্রাবৃত্তের একটা টানা-পোড়েনে একটা ডারালেকটিক...

মৃগাল : যেমন ধরুন এই ‘আহা হা তুমি,’ এটা বিশুদ্ধ মাত্রাবৃত্তের চাল...

অলোকরঞ্জন : ব্যাণ্টারিং-এর একটা ব্যাপার আছে—‘একদা তুমি’—এই ‘একদা’র ওপর জোরটা আছে বলেই আমি ওটা রেখেছি...এটা অনেকটাই ইচ্ছাকৃত এবং যদি তাতে কানে না বাধে তাহলে বোধহয় আপত্তি থাকবে না। এরপরে যে ‘তুষতুষদলি’ কবিতাটা—একেবারে একটা ইউনিট-এর কবিতা...যেমন ‘শরীরী’ শব্দটা...

মৃগাল : এতে কোথাও কোথাও একটা অসামান্য গতি পেয়ে যাচ্ছে। আমরা যারা ছন্দে কবিতা লিখি তারা বড়ি এটা। এখন একজন ছন্দে ছাত্র বা একজন ছন্দে বিজ্ঞানী বলে দেবে স্বরবৃত্ত এবং মাত্রাবৃত্ত একসঙ্গে সহাবস্থান করতে পারে না।

অলোকরঞ্জন : আমি তাকে বলবো, যখন স্বরবৃত্ত প্রথম শব্দ হয়, দুটো ছন্দ ঐক্যোপাধি ভাইবোনের মতো অদ্ভুতভাবে কাছাকাছি রয়ে গেছে।

হার্ড'র বলেছিলেন, ছড়াগুলো থেকেই শেখরপীরের কবিতার জন্ম (এই ছড়াগুলির মধ্যে আমার মনে হয় আমাদের বোধ-অবচেতনা এমনভাবে লুকিয়ে রয়েছে যে আশ্চর্য), বলা-যায় এই মর্মে সাহস পেয়েছি রবীন্দ্রনাথের কাছে থেকে—এটাই বড় কথা...

কালীকৃষ্ণ : আমি একটু কেড়ে নিয়ে বলছি—যদিও মৃণাল যতো ছন্দ বোঝে আমি সেরকম বুঝি না বা আপনি তো এ ব্যাপারে মাস্টার—আপনার ওই কবিতাটি : ‘পাখিটির মাতৃভাষা চেয়ে থাকা’... এখন এই কবিতাটি কোন ছন্দ লেখা? আমরা অনেক ভেবে... আমি ও পার্থপ্রতিম কাঞ্জিলাল—ও ছন্দের ব্যাপার ভীষণ ভালো বোঝে—ঠিক করেছিলাম, এটার ঠাট্-টা মাত্রাবৃত্তের যেহেতু, এটাকে ৯ মাত্রার মাত্রাবৃত্ত বলা যায় কিনা; যদিও ৯ মাত্রার মাত্রাবৃত্ত কিছু স্বীকৃত জিনিস নয়। অথবা আমার নিজের বক্তব্য প্রথম শব্দটা ‘পাখিটির’ অতিমাত্রা হিসেবে পড়ে পড়ের অংশ পাঁচ-মাত্রার মাত্রাবৃত্ত বলা হবে কিনা...

অলোকরঞ্জন : এই কবিতাটির মধ্যেও মাত্রাবৃত্ত এবং স্বরবৃত্তের মিলন অন্যভাবে রয়েছে। ‘পাখিটির’টা অতিপর্ব নয়। ওখানে জোর দেওয়া হয়েছে। এবং একটা শ্বাসাঘাত তৈরী হয়েছে, ক’রে একটা শ্বাসঘাত রাখা হয়েছে। ওটা অনেকটা মাদলের ছন্দ। এখানে ‘পাখিটির’ মূল চরিত্র কবিতাটি। অরুণ সরকার-ও আমাকে বলেছিলেন, ‘তখনই পাখিটিকে চোখে পড়ে যায়।’ একদিন যাদবপুর বিশ্ববিদ্যালয়ে প্রদর্শনী করেছিলাম আমরা—তখন বলেছিলেন। এখন ‘নয় মাত্রার ছন্দ’ আমি এভাবে বলবো না। এখন ‘ব্যাকুল বকুলের ফুলে / ভরসা মরে পথ ছুলে’—এগারো মাত্রার ছন্দ। এই অর্থে নয় মাত্রা এখানে নেই। এখানে রয়েছে ‘পাখিটির’ মধ্যে তিনটি স্বরমাত্রা, ‘মাতৃভাষা’-র চার মাত্রা। তিন আর চার-এর চালটা এখানে রয়েছে, আমার মনে হয়। এখানে লাইনটাতে স্পষ্ট স্বরবৃত্তের উদাহরণ।

মৃণাল : এটা পরিষ্কার। কালীকৃষ্ণ আমাকে আজ সকালেই বলেছিল—‘এখানে অরুণ্য’ এটা আপনি স্বরবৃত্তে লিখেছেন। ‘সবুজ ডেকেছে বান পাহাড়ের খাদে’—এটার বেলায় ও বলছিল : ‘এখানে এসে আমি হৌচট খাচ্ছি।’

অলোকরঞ্জন : এখানে একটি মধ্যস্থান আছে।

মৃণাল : ‘এখানে অরুণ্য অরুণ্য শব্দ কাদে’ আমার কাছে ঠিকই লাগছে...।

কালীকৃষ্ণ বলেছে ‘এখানে অরুণ্য অ’—এই ব্যাপারটা--

অলোকরঞ্জন : ‘এখানে অরুণ্য অ/রুণ্য শব্দ কাদে’ এইটে রয়েছে তো? রয়েছে।

এখানে একটা চতুরালি ছিলো। বড় অরুণ্য দেখা যায় গাছ গাছালির

মধ্যে একটা গাছ আরেকটা গাছের মধ্যে ঢুকে গেছে...এই ব্যাপারটাকে আনবার জন্য আমি একটা শব্দকে আরেকটা শব্দের মধ্যে প্রায় ঢুকিয়ে দিয়েছি...

মৃণাল : এখানে একজন ছদ্মের ছাত্র ৮/৬ স্ক্যান করবে, না ৭/৬ করবে ?

অলোকরঞ্জন : যদিও ‘মহাভারতের কথা অমৃত সমান’ এভাবে ঠিক পড়া যাচ্ছে না। কেনই বা ওভাবে পড়বে ? এধরনের কবিতা নীরেনবাবু খুব সুন্দর লিখেছেন : ‘মম তুমি কোনোদিকে চেরো না চেরো না’... এখানেও দূরকম ছন্দ মিশছে। ‘আজ ছিল ডাল খালি/কাল ফুলে যায় ভরে’—দুভাবেই তো পড়া যায়।

মৃণাল : মাইকেলেরও রয়েছে এরকম, যেমন মেঘনাদবধ কাব্যে : ‘কাটীলা কি বিধি শাল্মলী তরুণরে।’

অলোকরঞ্জন : মধুসূদনই শুরুর করেন এই মধ্যখন্ডের ব্যাপারটা...

কালীকৃষ্ণ : তাহলে কি শেষ হলো আমাদের কথা ?

মৃণাল : আরেকটা প্রশ্ন। প্রশ্নটা এমবারাসিং...আপনার কবিতার কোনো প্রভাব পরবর্তীকালের কবিদের মধ্যে যেমন সুনীল বা শক্তির বিপুল প্রভাব দেখা যায়...সেই অর্থে আপনার কবিতার প্রভাব...মিঃ আপনি অনেক স্মৃতিধারী অসামান্য কবিতা লিখেছেন এবং আমরা কবিতার গুণমুগ্ধ পাঠক...তরুণ কবিদের মধ্যে সেরকম কোনো প্রভাব পাইনা...আপনি কি মনে করেন, এখন না হলেও ভবিষ্যতে আপনার কবিতার উত্তরসূরি তৈরী হবে বা আপনি এই জাতীয় কোনো মতে বিশ্বাস করেন কি না...

অলোকরঞ্জন : শক্তি-সুনীলের দ্বারা বিভাবিত অনেক তরুণ কবি কবিতা লিখেছেন—সেসব কবিতার মধ্যেও অনেক ক্ষেত্রে আমি সার্থকতা দেখেছি...এতে ধরে নিতে হবে এঁদের কবিতার মধ্যে নিঃসন্দেহে মহৎ কবিতার লক্ষণ আছে। এখন আমার কবিতা—এটা অস্বস্তিকর প্রশ্ন—প্রভাবিত করেনি...আমার লক্ষ্য তো কখনো ছিল না যে আমার কবিতা প্রভাবিত করে। আমি চেয়েছি আমার কবিতা বিভাবিত করে। আমি জানি না কবিদের কথা, তবে যারা তথাকথিত সাধারণ মানুষ, তাঁদের অনেকের কাছেই আমার কবিতা খুব বিনীতভাবে লক্ষ্য করেছি এবং অভিভূত হয়েছি—তাঁদের বাচার বিন্যাসে বিভাবনা একটা এনে দিয়েছে। আমি কিন্তু তা সত্ত্বেও একটা কথা বলবো যে প্রভাবিত করাটা বোধহয় কবির লক্ষ্য হতে পারে না। জানিনা ভবিষ্যতে আমার কবিতা কাউকে প্রভাবিত করবে কিনা। তবে এটা আমি মেনে নেবো না যে আমি একটা স্বতন্ত্র অন্তরীপ হয়েছিলাম। আমি লক্ষ্য করেছি যে আমার অনেক বাকরীতি

পরবর্তী কবিতার মধ্যে আশ্চর্যভাবে ঢুকে গিয়েছে। অনেকের মধ্যেই আমি লক্ষ্য করেছি। প্রভাব বলতে ঠিক বাইরের বা শরীরী প্রভাব আমি খুব দেখি নি। কিন্তু অন্তঃশরীরী প্রভাব আমি অনেকের মধ্যেই দেখেছি। আমার অনেক বাকরীতিই মূখে মূখে চলে এবং লোকে জানে না যে সেগুলি আমার...এবং তাতে আমি অনামিকতার সম্মানে নন্দিত। সেটাই তো শিপের একটা বড়ো লক্ষ্য। অজ্ঞতা ইলোরার শিপীদের তো, খুব একটা 'স্বপ্নিন্দ্র' 'নবারি' আমি করছি,— নাম-টাম লেখা নেই।

মৃগাল : আরেকটা কথা, আপনাদের পরবর্তীকালের...ঘাট...সত্তর... আপনার এঁদের সম্বন্ধে কী জাতীয় ধারণা জন্মাচ্ছে...এ ব্যাপারটা আপনি ঠিক এঁড়িয়ে যাবেন না...একটু critically বলুন।

আলোকরঞ্জন :...ঘাটের কবিরা এখন অনেকেই প্রতিষ্ঠিত এবং তাদের কয়েকজনের প্রতি রীতিমতই সন্দেশ দ্বর্লতা আমার আছে। আমি পঞ্চাশের কবিতার সঙ্গে জড়িত তবু আমি সত্যিই কিন্তু ঘাটের কবি। মর্শকিল হচ্ছে প্রশংসা ছাড়া সমালোচনা করতে গেলে, শব্দ প্রশংসা করতে গেলেও একটা মোটিভেশন তার মধ্যে আনা হয়। আমি বিশেষভাবেই মনে করি যে 'ঘাট' স্পষ্টই এগিয়েছে। এটা ঠিকই যে আগাছা তৈরী হয়েছে গত কয়েক বছরে বাংলা কবিতায়, এ বিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই। তবু সম্প্রতি কোনো কোনো ছোটো ছোটো পত্রিকায় যেমন 'হীনযান'—এর স্রবাস ঘোষালের ভারি আশ্চর্য একটা প্রোডাকশান হয়েছে অঞ্জন সেনের একটি বইয়ের...গণেশ পাইন কাজ করেছেন—এরা কিন্তু চেষ্টা করছে একটা অন্য কোনো প্রকাশভঙ্গি, যেটা পূর্বসূরীদের মধ্যে ছিলো না। এরা চেষ্টা করছে আত্মসম্মানের মাধ্যম করতে...সব হয়তো সার্থক হচ্ছে না। এখন প্রশ্ন হচ্ছে, কালীকৃষ্ণর কথায় ফিরে আসি, নিজের হৃদয়ের মধ্যে সম্পূর্ণ গাহন ক'রে সেই লেখাতো আর চিরস্থায়ী হতে পারে না—এখন একজন বিজ চন্দ্রদাস আর জন্ম নিতে পারেন না। তাকে এ যুগের সমস্ত মন ও মননের সমস্ত শাপলা শিকড় সীতরিগে সূর্য-কে স্পর্শ করতে হবে। সেজন্য চাই প্রচণ্ড রকম পড়াশুনো...বাকে বলে বইয়ের পোকা হয়ে যাবার যে ব্যাপার। আমিইলের জার্নাল না পড়লে রবীন্দ্রনাথ ছিন্নপত্র লিখতে পারতেন না। অথচ ছিন্নপত্রের মতো সাবলীল বই আর কিছু আছে? আমি আমার ছুটির অনুষ্ঠান হিসেবে আমিইলের জার্নাল নিই না, নিই ছিন্নপত্র। আমি লক্ষ্য করছি সাধারণভাবে বলতে গেলে তরুণতম কবিসের মধ্যে একটা মস্তবড় আপেক্ষিক দুটি এই যে তারা পড়াশুনোটা কম করেন...

তাদের সমকালীন যে গল্পপী তাঁদের ছবি দেখেন না, গান-বাজনা শোনেন না...তারা হয়তো ফিল্ম-সোসাইটির একটা ছবি রুখনো দেখে এলেন, কিন্তু সব মিলিয়ে পড়াশুনোর একটা পারস্পর্য তাঁদের হয়তো নেই। ফলে তাঁদের কবিতার একটা বড় অংশ বেশ বড়কম মার খাচ্ছে।

কালীকৃষ্ণ :...অনেকে ভাল লিখছে, যেমন মৃদুল বা রণজিৎ। অঞ্জনের বইটা উল্লেখযোগ্য যেহেতু গণেশ পাইনের কাজ আছে... আরেকটা কথা বলি, কবিতা লেখাটা এখন আর শব্দ কলকাতা শহরকেন্দ্রিক নয়, অনেক মধ্যমবল শহরের কবিরাও লিখছেন ভালো কবিতা এবং পড়াশুনো তারাও করছেন কিছু কিছু—সব থেকে বড় কথা, আমার মনে হয় একটা সচেতনতা এসেছে—‘আমি কবিতা লিখি অতএব আমি ছবি দেখবো এবং বুঝবো’ এটা কিন্তু আছে। পড়াশুনোও একেবারে করছে না হেলেরা তা নয়....আজ্ঞাতেও অনেকটা পদ্বিষয়ে নিচ্ছে।

অলোকরঞ্জন : আপনি যাদের নাম বলছেন তাদের কবিতা রণজিতের এবং আরও কারো কারো কবিতা আমি রীতিমতো মন দিয়ে পড়ি এদের অনেক লাইনও আমার মন্থস্ত।....কিন্তু তবু মনে হয় পড়াশোনার যে গভীর বলয়টা তৈরি করা উচিত তা কিন্তু হচ্ছে না। কী পড়াটা হচ্ছে সাধারণতঃ? যা বাংলা কবিতা লেখা হয়ে গেছে সেইটে পড়া। কিন্তু আগেকার কবিতা? সেইটে কতদূর পড়া হচ্ছে আমি জানিনা....বিশ্ব-কবিতা? বিশ্ব-কবিতা শব্দ না, যেসব ভাবনা চিন্তার মধ্য থেকে তা উঠে এসেছে....আমি বলাছি দার্শনিকতা কবিতার থাকতে হবে তা না.... কবিতার ভেতর থেকে যে দর্শনটা উঠে আসে সেইটেই কবিতার দার্শনিকতা।....কবিতা ও দার্শনিকতার আলাদা কোনো ক্যাটিগরি আমি করতে চাইনা....যেটা কোলরিজ খুব সুন্দর বলেছিলেন ‘অনুভূত চিন্তন’—felt thought, সেইটেই। সেইদিক থেকে চিন্তনের প্রক্রিয়াটা কিন্তু আমার অনেক সময় চোখে পড়ে না...অনেক সময় মনে হয় একটা মোনালী উগনান্ড নিজেকে ঘিরে একটা জাল বুনো চলেছে....এরা ভয়ংকর বেশি আত্মকেন্দ্রিক....এদিক থেকে মধ্যমবলের থেকে যারা লিখছেন—কলকাতার ঠিক বাইরে থেকে—তাঁদের সম্বন্ধে দুরলতাটা আমার বেশি।

মৃদাল : সব কথাই আলোচনা হলো। এবারে বলুন চাঁদ্রশেখর কবিতার সম্পর্কে...তারা এখনও গিলে চলেছেন বিরলসভাবে...যেমন নীরেনবাবু, বীরেনবাবু...অরুণ ভট্টাচার্য প্রমুখ...

অলোকরঞ্জন : অরুণ ভট্টাচার্যকে খুবই অবজ্ঞা করা হয়েছে...

মৃণাল : হ্যাঁ অরুণ ভট্টাচার্য ...আমার মনে হয় অরুণদার assesmentও ঠিক হয়নি ...

অলোকরঞ্জন : এঁদের কাছে তো আমাদের ঋণ আছেই, এঁদের কবিতা আমি পড়ি এঁরা তো পূর্বসূরি। বীরেনদা তো পবিত্র অর্থেই একজন অনিশ্চেষ্ট পাগল, প্রায় দিব্যোন্মাদ। তিনি কবিতা চূড়ান্তভাবে লিখছেন। আমার বীরেনদার শেষ বইটি ‘আর এক আরম্ভের জন্য’ খুব একটা ভাল লাগেনি—জানিনা ওটাই বীরেনদার সর্বশেষ বই কিনা—হয়তো দেখবো গতকালই একটা বই বেরিয়ে গেছে ... বীরেনদাকে বিশ্বাস নেই ...এঁর মধ্যে টপিক্যালিটি এতোই বেশি যে আরো একটু নির্বাচন করলেও পারতেন ...তবু ঐ কবিতাগুলির ভাষাস্তর ঘটাতে গিয়ে দেখলাম বীরেনদার মধ্যে বড়ো কবির সমস্ত ব্যাপার আছে। নীরেন্দ্রনাথ চক্রবর্তী ছন্দের যে-মসৃণ জগৎ তৈরি করেছিলেন, সেখান থেকে ভেঙে নিষ্ক্রান্ত হয়েছেন তিনি, নিজেকে নিরীক্ষা-বিক্ষত হতে দিয়েছেন। আরেকটা জিনিস, বীরেন্দ্র চট্টোপাধ্যায়ের মধ্যে যে ধরনের সমকালীনতা আছে, নীরেন্দ্রনাথের মধ্যে সে ধরনের সমকালীনতা নেই—তার সমীপকালীনতা অন্য ঠামের। আমাদের মধ্যবিস্তৃত সমাজের নান্দনিক তৃষ্ণা মিটিয়ে দিয়েছেন, আরো অনেকের কবিতাই তেমন মেটায় না। ‘সকলেই পাঠক নয়, কেউ-কেউ পাঠক’, তার ওই উক্তিটি এই প্রসঙ্গে আমাদের নাড়া দেয়। বাংলা কবিতায় অদ্বীক্ষিত পড়ুয়া তার কবিতা পড়ে পাঠক হয়ে উঠেছেন। তার এখনকার কবিতায় সম্ভবত আবার ভিতরদিকের এষণা নতুন করে দেখা দিচ্ছে। মঙ্গলাচরণ সম্পর্কে আমি অভিযোগও করেছি। উনি ধামিয়ে দিয়েছেন, আর পারছেনই না ...সমর সেনের মতনই তবে উনি কিছু অসামান্য কাজ করেছেন বাংলা কবিতায়। অরুণ ভট্টাচার্য আমি লক্ষ্য করছি, গত কয়েক বছরে খুবই জড়িয়ে পড়েছেন বাংলা কবিতায়। যে motto-টাকে উনি ব্যবহার করছেন : ‘র্যাবো নয়, রামপ্রসাদ’ তাকে আমার জনসংস্কার মতো জঙ্গী motto মনে হয়েছে ...যদিও ঠিক মতো আশ্চর্য আন্তর্জাতিক মন কম কবিরই আছে ... তবে ঠিক কবিতার ভেতর একদিকে সামাজিক বোধ বেড়ে গেছে, আর সেই সঙ্গে নিঃসঙ্গ সত্ত্বাটা ...উনি খুব শুদ্ধ রসে গেছেন বলে আমি মনে করি। সুভাষ মন্থোপাধ্যায়ের সাম্প্রতিক কবিতা আমার কাছে ‘বানানো’ বলে মনে হয়েছে ...দুঃখের সঙ্গে বলছি ...এমন কি ‘ফুল ফুটুক না ফুটুক আজ বসন্ত’-এর মধ্যের একটা ইস্তাহার এসে আমাকে কার্কসে দিয়ে ধার ...এই ব্যাপারটা ছিলো ...ট্রান্স ছিলো ...মনে হয় ঠিক স্থিতি বোধহয় উজাড় হ’য়ে গেছে ...এখন ঠিক স্থিতি ভরতে হবে।

কালীকৃষ্ণ : সব ছাপা হবে কিন্তু ।

অলোকরঞ্জন : নিশ্চয়ই...

কালীকৃষ্ণ : ঠিক 'যাচ্ছ' কবিতাটা পড়েছেন ? 'ওগো পানের খিল, যাচ্ছ' ইত্যাদি ।

মৃণাল : বোধ হয় এই কবিতাটি স্ভাষদার শেষতম কাব্যগ্রন্থের । কোথায় যেন নিজেকে একধরনের নিবেদনের ব্যাপার আছে...একটা resign করার ব্যাপার আছে...একটা বিদায় নেওয়ার প্রস্তুতি বা ঘোষণা এবং যেন ঈশ্বর বিশ্বাসের একধরনের আভাস, ইঙ্গিত অনুভব করা যায়...ঠিক স্ভাষদার মতো একজন মার্কসিস্ট-এর পক্ষে এটা যেন অন্যধরনের একটি উত্তরণের আকাঙ্ক্ষা...এটা মনে হয় কবিতাটি পড়লে...একটা compromise করছেন স্ভাষদা...

কালীকৃষ্ণ : কেন মার্কসিস্টেরা কি resign করতে পারে না?...বা...

অলোকরঞ্জন : কেন এটা হচ্ছে বদ্ব্যভাতি পারছি... । আমি একসময় স্ভাষদার মুখোপাধ্যায়ের খুব কাছাকাছি থেকেছি । দলের মধ্যে থেকেও উনি খুব একা মানুষ, নিঃসঙ্গ । আমার মনে হয়, স্ভাষদার দলের সঙ্গে তাঁর যে বোঝাপড়া...সে জারগাগুলোতে তাঁর যে অতৃপ্তি রয়েছে তাই ফুটে উঠেছে তাঁর শেষ বইতে...অথচ ঠিক যে ইমেজটা তাঁর হয়েছে 'ফতোয়া দেবার কবি' সেটাকে পুরোপুরি ভাঙতে পারছেন না উনি...এই দুটোর ভাঙাচোরার ভিতর থেকে একটা উত্তরণ নিশ্চয় ঠিক বেরিয়ে আসবে, আসছে...আর তিনি ভয়ংকর কম লেখেন আজকাল এবং কম লেখার এই একটা অসুবিধে যে নিজেকে ভেঙেচুরে দেখা যায় না ।

মৃণাল : আজকের আলোচনার পরিপ্রেক্ষিতে হয়তো আরো কিছু প্রশ্ন আসবে যা পরে আবার আলোচনা করা যাবে । আজ এখানেই শেষ করি আমরা...বেশ দীর্ঘ আলোচনা হলো আমাদের ।

অলোকরঞ্জন : হ্যাঁ, এটাতো একটা বদ্ব্যভাতি...অনেক শিক্ষণীয় লাগেছিল ।

